دراسات كامبردج فى

المسرح

كريستوفر ب . بالم

ترجمة : د.محمد صفوت حسن



دار الفجر للنشر و التوزيع

دراسات كامبردج فى المسرح

دراسات كامبردج فى المسرح

تأليف

كريستوفر ب. بالم

ترجمة

د. محمد صفوت حسن

دار الفجر للنشر والتوزيع

2014

دراسات كامبردج فى المسرح

تأليف

كريستوفر ب. بالم

ترجمة

د. محمد صفوت حسن

The Cambridge Introduction to

Theatre Studies

The first English Edition Published 2008 by Cambridge University Press

حقوق النشر	رقم الإيداع
الطبعة العربية الأولى 2014	8137
جميع الحقوق محفوظة للناشر	ISBN
	978-977-358-297-5

دار الفجر للنشر والتوزيع

4 شارع هاشم الأشقر – النزهة الجديدة

القاهرة – مصر

تليفون : 26242520 – 26246252(00202)

فاكس : 26246265 (00202)

Email: info@daralfajr.com

المحتويات

اللوحات

الأشكال

الجداول

الجدول	رقم الصفحة

استهلال

يواجه الطلاب المهتمون بالدراسات المسرحية في بداية القرن الحادي والعشرين عددا هائلا من الرؤى لم يتخيلها مؤسسو النظام في بداية القرن العشرين ، حيث يجدون أنفسهم أمام نظام أكاديمي منفرد في جوانب عديدة .

أولها : أنه يربط النظرية بالتطبيق بشكل غير معتاد في الدراسة الجامعية ولكنه آخذ في أن يصبح نموذجاً للمواد الأخرى ، ثانيها : أنه يوفر أسلوباً للانتقاء يتراوح ما بين كونه تاريخيا وفلسفيا وما بين أسلوب جمالي بشكل تام وسياسي بشكل صريح ، وثالثها : يجد الطالب أمامه مادة تتسم بأنها مقارنة تارة ودولية في شكلها العام تارة أخرى .

قد يرجع هذا التناقض المحتمل في هذا النظام بالطبع إلى غياب التوجيه والتركيز ، ولأن علم الدراسات المسرحية قد تطور في اتجاهات عديدة مختلفة ، يصبح من الصعب على المرء أن يوجه نفسه أو أن يحدد ما يدرسه فعلا داخل إطار الصورة الأرحب ، إنني أهدف من هذا الاستهلاك إلى تقديم توجيه أوّلي مُصاغ بطريقة تروق لجميع الطلاب في جميع مستويات الدراسة سواء كانوا في مرحلة البكالوريوس أم في مرحلة الدراسات العليا ، كما أنه يحاول توفير معلومات وإجابات على أسئلة قد نقابلها في المراحل المختلفة للدراسة الجامعية.

إن أول نقطة نركز عليها في هذا الكتاب هي أن هذا الكتاب يركز على الدراسات المسرحية كنظام أكاديمي جامعي ولا يتعرض لقضايا ذات طبيعة عملية بحتة مثل مهارات التمثيل والتدريب الصوتي وتكنولوجيا الإضاءة ... إلخ . والنقطة الثانية هي أن هذا الكتاب يركز على أسئلة خاصة بطرق البحث وأساليب ومداخل البحث أكثر من تركيزه على تقديم معلومات متعمقة وحقائق تتعلق بالمواد نفسها حيث لا يجد القارئ مناقشة مستفيضة حول المسرح الإغريقي أو المسرح السياسي ولكنه يجد معلومات عن نوعية المصادر التي يرجع إليها المؤرخون لتكوين رؤيتهم حول الموضوع

بالإضافة إلى أنه قد يوجد في نهاية كل جزء العديد من التوجيهات إلى المزيد من المراجع .

لقد تم وضع هذا الكتاب بهدف توضيح الطريقة التي تدرس وتبحث بها المادة في الجامعات الناطقة باللغة الإنجليزية ، وعموما ، ولأن كل النظم الأكاديمية في حالة انسياب إيجابي دائم ، فإن أية محاولة لتحديد مواصفات جوانب معينة لمادة ما محكوم عليها بالفشل ، حيث إن التغيير في نبرة الصوت وإعادة تعريف مصادر القوة في النظام الأكاديمي أمر لا مفر منه ولا غني عنه فالأقسام العلمية تعمل باستمرار على تغيير تركيبة المقرر وذلك لمواكبة التغيرات الحادثة في البحث العلمي أو للتجارب مع الضرورات الإدارية المحلية ، وما نحاوله هنا هو وضع طائفة من المؤشرات المحددة بشكل واف والتي قد لا تعكس أية تركيبة لمقرر ما ولكن تعتبر ذات جدوى في جوانب أخرى كثيرة مثلها مثل أي نظام ، كانت الدراسات المسرحية وما زالت تخضع لعمليات من التمييز والتخصص بما يلزم المقررات الجامعية بضرورة إيجاد وسيط معقول بين نشر المعرفة المعيارية المقدسة من جهة واتباع أوهام طرق البحث المعاصرة من جهة أخرى ، ويحاول بناء هذا الكتاب أيضا أن يحدد المجالات الأساسية للمعرفة في الجزء الأول والثاني وأن يقدم رؤى بشأن البحث العلمي حاليا في الجزء الثالث ، ولا تُعد مادة الدراسات المسرحية مرادفا لدراسة النصوص المسرحية في مراحل عديدة من التاريخ الأوروبي ، كما يحاول هذا الكتاب أن يتناول كل الممارسات المسرحية المختلفة في عدد من السياقات الثقافية والتاريخية .

يُقسّم هذا الكتاب إلى ثلاثة أجزاء تسبقها مقدمة ، ففي المقدمة يتناول المؤلف ضرورة وجود منهج متكامل للمسرح بما يعني الجمع بين الرؤى الثقافية والتعليمية بشأن الدراما والمسرح الموسيقي ومسرح العرائس والرقص ومسرح الأداء ، كما أن ترتيب الفصول في كل جزء ليس ملزما ، حيث قد يكون من المفيد للطلاب أن يدرسوا الفصول التي تتعلق بنظرية المسرح في وقت مبكر لأنه تم شرح عدد من المصطلحات والمفاهيم المستخدمة في كل فصول الكتاب .

توجد في خاتمة كل فصل بعض المقترحات لمزيد من القراءة ، ومن بين العديد من الكتب والمقالات المتاحة ركزت فقط على المطبوعات الحديثة باللغة الإنجليزية

المتاحة في الجامعات والمكتبات ويشتمل الهيكل العام للكتاب على العديد من المراجع المدونة في قائمة المراجع ، ويختتم المؤلف الكتاب بقائمة من المؤلفات والدوريات والمواقع الإلكترونية التي قد يجد الطلاب فيها الفائدة في متابعة قضايا ومسائل محددة .

يرجع الفضل في هذا الكتاب إلى العلماء في مجال الدراسات المسرحية ـ السابقين والحاليين ـ والذين جعلت أعمالهم من مجال الدراسات المسرحية واحدا من أهم المجالات الإنسانية ، وعلى المستوى الشخصي ، أحب أن أقدم الشكر للزملاء الذين قرءوا الكتاب أو أجزءً منه في مراحل مختلفة ، حيث إن كلا من بيتر جوينش (جامعة كنت) ، ومارتن ريفرمان وستيفن جونسون (جامعة تورونتو) قد تجشموا جميعا عبء قراءة غالبية مسودة الكتاب في مراحلها الأخيرة وقدموا تعليقات قيمة ولفتوا الانتباه إلى العديد من الأخطاء ، كما قدم نيكولا شوجنيس (جامعة كنت) آراءً بناءة في مجال ليس بمجالي الأمر الذي أدين له بالفضل ، وفي مطبعة جامعة كامبردج قدم فيكي كوبر الدعم للمشروع من البداية كما كانت ريبيكا على اتصال دائم طوال طباعة الكتاب ، ولقد كُتب الجزء الأعظم من هذا الكتاب في جامعات امستردام وميونيخ حيث قدمت المكتبات في كل من الجامعتين كل التيسير المتاح ففي أمستردام قدم كل من بيتر ايفر سمان ونيكي ويتر يد العون للمشروع بشتى السبل وفي ميونيخ قدمت جوليا فريد نبيرج العون الهائل في المراحل النهائية للمشروع.

مقدمة :المسرح والدراسات المسرحية

يستمد مصطلح " المسرح " جذوره من الكلمة الإغريقية " ثياترون " والتـي تعنـي " مكان للمشاهدة " ، وهكذا فإن كلمة المسرح تعنـي أنـه " مكـان " " مخصـص للمشـاهدة " ويمكن أن يشير مفهوم المسرح اليـوم إلى : 1ــ بنـاء ، 2ــ نشـاط (الـذهاب إلى المسرح) أو (العمل به) ، 3ـ مؤسسة ، 4ـ على نطاق ضيق شـكل فنـي ، وقـد كـان يسـتخدم المسرح في المـاضي كمـرادف للـدراما وهـو مسـمى لا يـزال موجـودا في أسـماء بعـض الأقسـام العلميـة الجامعية ، ويعني التعقيد الاصطلاحي للكلمة أن مجال الدراسات المسرحيـة متعـدد الأبعـاد ويتألف من عدة مجالات مختلفة للرؤى والأبحـاث العلميـة ، ويمكـن جمـع هـذه المجـالات تحت الشرائح العريضة التالية :

ـ الشرائح التاريخية .

ـ الشرائح الجمالية / النظرية .

ـ الشرائح الاجتماعية / الثقافية .

إذا فحصنا تعريفاتنا الأربع ، يمكننا القول بأنها تتماشى مع هذه الشرائح في جانـب أو عدة جوانب، فالمباني المسرحيـة ـ عـلى سـبيل المثـال ـ لهـا قيمـة تاريخيـة حيـث إن المسـارح الإغريقية يعود تاريخها إلى 2000 عام مضت ، والمبـاني ذات القيمـة المعماريـة قـد يكـون لهـا قيمة جمالية وتبعا لموقعها فإنه يتوفر لها وظائف اجتماعيـة وثقافيـة تـتراوح مـا بـين الدلالـة على الطبقة السياسية والاقتصادية العاليـة والمظـاهر الجليـة عـلى المقاومـة المضـادة للثقافـة ، وباعتباره نشاطا يقوم به المتفرجون ، فإن ارتياد المسرح قد يضم خليطا مماثـلا مـن العمليـات الاجتماعية والجمالية تتراوح ما بين الاستهلاك الواضح (مثل حجز لوج في الأوبرا) إلى مشاهدة العروض شبه الدينية ، ويعتـبر معظـم المشـاركين في المسرح (ممثلـين ومخـرجين ومصـممين ، وكتّابا) أن عملهم في الأساس هو نشاط جمالي على الرغم من أن طبيعته التعاونية بشكل كبـير قد تكون محل اهتمام عالم الاجتماع أو عالم الأجنـاس البشريـة (الأنثروبولوجيـا)، ولقـد تغـيرت هذه الصورة عبر الزمن : لم تكن وظيفة المخرج تقريبا قبـل عـام 1900 معروفـة بأنهـا وظيفـة

فنية مستقلة وقبل عام 1750 كان التمثيل نادرا مع جواز اعتباره شكلا فنيا في الأصل.

ربما يعتبر المسرح كنشاط من أشد أشكال الاتصال تعقيدا ولكن بالتأكيد هو البعد الذي أدى إلى ظهور أعظم درجات التعليق النظري ، ولا يتطلب المسرح مبان متخصصة ولكن مباني ملائمة ، وكما سنرى في الفصل الثاني يتطلب إحداث المشاركة التأملية بين المتفرجين والمؤدين ، وفي الستينيات وصف الناقد المسرحي والمترجم إيريك بينتلي هذه المشاركة من خلال معادلة مشهورة " "أ " يشخص دور " ب" في حين "جـ" يشاهده (1950 : 150) ، إذ يمكن التنبؤ بهذه المعادلة الأساسية بافتراض أن نشاط المؤدي هو في الأساس أداءً لدور معين (التشخيص) أي الظهور بمظهر شخص آخر ، كما أن نشاط المتفرج هو " الامتناع عن عدم التصديق عن طيب خاطر " والقبول بالمؤثرات التي تجعله يصدق .

وكما سنرى في معرض هذا الكتاب ، لا يمكن اختزال المسرح في هذا النشاط الأساسي على الرغم من أنه يعتبر حقيقيا بالنسبة لمعظم مظاهره التاريخية ، والمهم هنا هو وصف النشاط الجمالي الأساسي المتضمن في المسرح ـ وهو الدور النشط الذي يقوم به المتفرج في إحداث الخبرة المسرحية .

يجب أن تكون تلك النماذج كافية لبيان الطبيعة بالغة التعقيد للمسرح وإمكانية دراسته من عدة أوجه ، حيث يمكن أن يكون مادة للدراسة من قبل المؤرخين الاجتماعيين والثقافيين و علماء النفس وعلماء الاجتماع وكذلك طلاب العمارة وتخطيط المدن ، ويشار إلى أنه قبل ظهور النظام التخصصي كان يضطلع بالجانب الأكبر من البحث المسرحي مؤرخو الأدب المهتمون بما يسمى " العصر الذهبي " للدراما وكتاب الدراما الأوروبيين مثل الكلاسيكيات الإغريقية وكلاسيكيات شيكسبير وموليير وويمر ، ويصدق هذا بوجه خاص على الفلسفة الكلاسيكية والدراسات المتعلقة بشيكسبير التي لا تزال تحتفظ بتوهجها على مدى 150 عاما من البحث الثري في جميع أشكال المسرح المحيط بالنصوص الدرامية ، وفي ضوء هذه المنافسة ، لم يكن من السهل بالنسبة للدراسات المسرحية أن تؤكد إدعاءها الشرعية كنظام مستقل ، ولقد مثلت هذه النزاعات العلمية والمشاحنات الإقليمية عاملا أساسيا في ظهور الدراسات

المسرحية كنظام أكاديمي قائم بذاته في معظم البلاد كما سنرى لاحقا ، وفي نفس الوقت يضـم النظام اهتمامات تاريخية قوية وبالتالي فإنه يؤثر على مختلف فـروع الدراسـات الأدبيـة ، إن قدرا كبيرا من العمل قد تم تنفيـذه في العقـدين الماضـيين بشـأن تـاريخ الأداء ، ففـي مجـال الدراما الإغريقية يجب الإشارة " أرشيف الأداء في الـدراما الإغريقيـة والرومانيـة " . (**www. Apgrd. Ox.asc.uk**) من ناحية مطبوعاتها من الكتب وأيضا قاعدة البيانـات لـديها والتـي يمكن البحث فيها على شبكة الانترنت فالقيام بحفظ الأداء متمثل بقوة في دراسات شيكسبير (سلسـلة كامبريـدج لإصـدارات شيكسـبير) وكـذلك في سلسـلة دار نشر جامعـة كمبريـدج " إصدارات المسرحيات ") .

اليوم تتعدد وتتغير مجـالات البحـث بصـورة مسـتمرة ، وهنـاك بـالطبع اختلافـات قومية هائلة ، فمثلا تعتـبر مؤسسـة ثيترويسنشـافت في ألمانيـا والتـي تتمتـع بوجـود أعـرق الأساليب البحثية المستقلة ذات توجه نظري وعلى درجة من الريبـة بشـأن النشـاط العمـلي أكثر من المقررات التي تدرس في المملكة المتحدة أو الولايات المتحدة والنقطة المهمة هنا هي أن المجال الذي بدأ في معظم الأقطـار كنظـام مخصـص للبحـث التـاريخي ودراسـة النصـوص الدرامية يبدو أنه تخلي عن هذا التراث ، وأصبح مجال الدراسات المسرحية يركـز اليـوم بقـوة على الأداء الحي في كل أشكاله الفنية والثقافية والأدبية .

الدراسات المسرحية المتكاملة

بينما كان مجال الدراسات المسرحية حتى وقت قريب يركز الاهتمام عـلى النصـوص الدرامية وإصداراتها قديما و حديثا، إلا أن هذا العزل النمطي أو أسـلوب معـين مـن الوسـيط المسرحي قد تم إخضاعه للتحليل والنقد بشكل متزايد.

يتسم تقليد المسرح الأوروبي بدرجة عالية من التخصص والتي شـهدت تطـوير أشكال مسرحية محددة ومستقلة ، فمنذ عصر النهضة ، يمكننا ملاحظة تطور ومأسسـة المسرح الدرامي والموسـيقى والـراقص ومسرح العـرائس ، ويقـوم الفـارق بـين هـذه الأنواع الأربعة على نشاط المؤدي المحوري الذي يستحوذ على الكلام والغناء والرقص

والتمثيل أو قد لا يكون بشرا ، ومن الخطأ الاعتقاد بأن هذه الأشكال المسرحية كانت دوما في عزلة عن بعضها فالمسرح الدرامي الخالي من الموسيقى ، على سبيل المثال ، ظهر فقط في أواخر القرن التاسع عشر ، وهناك عدد لا حصر له من الأشكال المسرحية على مر التاريخ قد خلطت الكلام والأغنية والرقص معا ، فمثلا أشكال مثل " الأوبرا الكوميدية " يستخدم الشق الأوبرالي والموسيقى /المغني الذي يقوم بالتمثيل والرقص ، ولقد شجع الترخيص الواسع للمسارح الدرامية في القرن الثامن عشر ظهور أشكال مختلطة مثل البانتومايم (التمثيل الصامت) والميلودراما (الدراما الموسيقية) والتي كانت تركز على الغناء والرقص والتمثيل وأحيانا استخدام العرائس ولا تفرّق معظم أشكال المسرح الكلاسيكي الأسيوي بين مسارح الرقص والدراما والموسيقى على مستوى الأداء .

وكما ذكرنا آنفا ، تعني أصول الدراسات المسرحية كفرع من النقد الأدبي أو التاريخ أن العلماء كانوا يركزون بصورة حصرية تقريبا على المسرح الدرامي وبشكل انتقائي أيضا ، وحتى اليوم يجب أن يعد الطلاب أنفسهم لمقررات دراسية تركز بشكل حصري تقريبا على مسرح الكلام أما الأشكال الأخرى مثل الأوبرا أو الرقص والعرائس فهي مهمشة ما لم توجد أقسام متخصصة ، وعادة ما توكل دراسة الأوبرا إلى أقسام الموسيقى ، الأمر الذي أدى إلى أن البحث العلمي غالبا ما يركز على قضايا الأسلوب الموسيقي أو تفاصيل حياة شخص ما مهمِلا في نفس الوقت مكان الأوبرا في الثقافة المسرحية لمرحلة ما أو تحليل الأداء الأوبرالي ، ولسنا بحاجة إلى القول بأن الأشكال المسرحية الفرعية مثل الأوبريت أو الموسيقى قد أوليت القليل من الاهتمام ، فقد واجه الرقص باعتباره مجالا من مجالات البحث الأكاديمي المزيد من الصعاب لكي يحقق لنفسه نوعا من الشرعية فتارة نجده تحت عباءة الموسيقى وتارة أخرى في أقسام المسرح وغالبا ما يكون ما يكون مرتبطا بالتدريب على الرقص .

منذ منتصف ثمانينيات القرن العشرين أصبحت الدعوة إلى منهج متكامل للدراسات المسرحية مسموعة بشكل متزايد وهناك العديد من الأسباب لذلك ، وأحد الأسباب المهمة هو ضرورة وجود أعمال تعمل على إذابة الحواجز التقليدية بين الأشكال المسرحية فالأعمال الخاصة بالرقص قد تشتمل على نص ناطق وقد تستخدم الأوبرا

البانتومايم وتؤدي العرائس أدوارها بجانب الممثلين أو المغنيين : يتطلب العدد المتزايد من تلك الأعمال من العلماء على الأقل معرفة جيدة بكل الأشكال المسرحية الرئيسية ، ولهذا السبب سوف نستعرض الخطوط العريضة للأشكال المسرحية الرئيسية لتوفير توجيه أساسي للفصول التالية التي سوف تتناول هذه الأشكال .

المسرح الدرامي

غالبا ما تستخدم مصطلحات " الدراما " و " المسرح الدرامي " و " المسرح التعبيري " بمعنى واحد ، على الرغم من أن مصطلح " الدراما " يشير إلى شكل من أشكال الأدب مثل النثر و الشعر إلا أنه يُستخدم أيضا كمرادف للمسرح بشكل عام وهذا أمر مقيد تاريخيا ويتسم بالانحياز الثقافي بدرجة عالية ، وتشتق كلمة " دراما " من كلمة إغريقية تعني " مسرحية مُعدّة للتمثيل على خشبة المسرح " ، وقد تبنت معظم اللغات الأوروبية الكلمة الإغريقية بهذا المعنى على الرغم من أن استخدامها في اللغة الإنجليزية أكثر شمولا من مقابلها في اللغة الفرنسية أو الألمانية ، وكمجال للدراسة ، غالبا ما يستخدم مصطلح " الدراما " في البلاد الناطقة باللغة الإنجليزية كمرادف للمسرح ، وفي هذا الكتاب سوف يستخدم مصطلح " المسرح الدرامي " ليشمل الأشكال المسرحية التي تستخدم الكلمة المنطوقة حصريا أو بصفة غالبة ويشار إلى أن غلبة الكلام كخاصية محددة تعني أن عددا كبيرا من الأشكال الأدبية يمكن أن تنضوي تحتها مثل :

- الكوميديا الواقفة والمسرحيات الغنائية الساخرة .
- مسرح الطفل والشباب .
- المسرح المصمم
- المسرح الارتجالي .

وباستثناء المسرح ـ (الذي يفهم هنا على أنه مسرحيات لا تعتمد على نص درامي موجود مسبقا) فإن هذه الأشكال لن يتم تناولها بعمق لدواعي الحفاظ على حجم

الكتاب ولكنها تبقى صورا مهمة للـمسرح الـدرامي عـلى أيـة حـال ، وإذا مـا جـال المـرء بنظره إلى الوسائل الأخرى قد يكون من الضروري تضمين الدراما الإذاعيـة والتليفزيونيـة والتي تعتبر فروعا من الدراما وليست من المسرح ، وقد تعرضت الدراسات المسرحيـة في السنوات الأخيرة لنقد بسـبب تركيزهـا الـحصري عـلى الأعـمال الشـهيرة ، ويعكـس هـذا التركيز ، من ناحية ، عمل المسارح الجامعية وكذلك التـي تلقـى نوعـا مـن الـدعم وهـي التي تحاول أحداث توازن بين الكلاسيكيات والأنواع الحديثـة مـن الـدراما ، ومـن ناحيـة أخرى ، أدى هذا التركيز إلى إهمال الأشكال الهامشية في الماضي والحاضر .

المسرح الموسيقى

يتسم المسرح الموسيقي كأحد مجالات الدراسات المسرحيـة بتنـاقض غريـب ، حيـث كانت سمته الغالبة وهي الأوبرا على مـدار قـرنين مـن الـزمن تعتـبر المـؤشر البـارز عـلى الثقافة المسرحية والتي كانت تستحوذ عـلى الـدعم الاقتصـادي وتهـيمن عـلى الوظـائف المركزية للتمثيل السياسي ، ومع ذلك ظل حتى وقت قريب مهمـلا إلى درجـة كبـيرة مـن قبل القائمين على الدراسات المسرحية الذين صنفوه في مكانة هامشية في مجـال الدراسـة والبحـث ، والمصـطلح نفسـه يعتـبر محـل جـدال إذ يمكـن اسـتخدام مصـطلح " المسرح الموسيقي " باعتباره مفهوما شاملا يضم كل أشكال المسرح مـع غلبـة الجانـب الموسـيقي وقد يضم هذا بالضرورة كل شيء بدءا من الأوبرا الضـخمة حتـى المسرحيـات الموسـيقية الراقصة ، وفي البلاد الناطقة باللغة الإنجليزية ، قد يضم أيضا الأعمال الموسيقية باعتبارها شكلا محددا ذا أهمية اقتصادية عظيمة ولكنهـا كانـت حتـى وقـت قريـب تلعـب دورا هامشيا في الثقافة المسرحية للقارة الأوروبية ، حيث انصب الاهتمام البحثي عـلى الأوبـرا وهي شكل من المسرح الموسيقي الذي يتمتع بمكانة ثقافية عالية جدا .

كان يعتبر البحث في الأوبرا منذ أمد بعيد فرعا من علم الموسيقى أما تضمينه في الدراسات المسرحية فيعتبر ظاهرة حديثة نسبيا والتي زادت أهميتها بسبب انتشار الرؤى العلمية المتداخلة ، فالمنهج الموسيقى للأوبرا والذي يركز بشكل أساسي على قضايا الأسلوب والشكل الموسيقي يميل إلى أن يبتعد عن الأبعاد الرئيسية للخبرة الأوبرالية ، ومن منظور تاريخي ، قد تشتمل هذه الأمور على قضايا تتعلق بالاقتصاد والتمثيل السياسي بالإضافة إلى أهمية البراعة في الأداء باعتبارها مكونا أساسيا في منظومة النجوم ويلاحظ أنه يمكن دراسة القضايا المعاصرة للمسرح وتصميم المسرح(تنسيق المشاهد) بشكل أفضل في الأوبرا من المسرح الدرامي لأن المخرجين والمصممين يتنقلون بين الألوان المسرحية ويقومون بالتجريب بشكل أكثر حرية معتمدين على ميزانيات ضخمة .

إن دراسة الأوبرا في إطار الدراسات المسرحية على أية حال تفرض مشكلات معينة أهمها ضرورة وجود نوع معين من المعرفة الموسيقية المتخصصة ، وإذا كان فهم اللغة المنطوقة شيئا فطريا فإن الكفاءة الموسيقية ليست كذلك ، حيث تتطلب تدريبا خاصا وإلماما بالعديد من الأعراف والتقاليد التي يمكن اكتسابها بمرور الوقت ولقد كان هذا المتطلب يمثل عائقا بشكل واضح أمام تضمين المسرح الموسيقي وخصوصا الأوبرا داخل الإطار العام للدراسات المسرحية ، وحتى السبعينيات من القرن العشرين لم تكن الدراسات الموسيقية والمسرحية قد بدأت في التركيز على نفس الأسئلة البحثية ، حيث كانت تتناول أسئلة عن :

- تكنولوجيا المسرح .
- تاريخ المسرح .
- طرق عمل الملحنين وكتاب الأوبرا وأساتذة الباليه .
- تاريخ الاستقبال .
- تاريخ الموضوعات الأوبرالية .
- الأحوال الاقتصادية في إنتاج الأوبرا خلال القرون الماضية .

هذه هي الأسئلة التي كانت تمثل أهمية قصوى لدى مؤرخي المسرح في القرن الماضي ، ونحتاج إلى أن نضيف إلى القائمة مجال تحليل الأداء ، هذه الأسئلة لا

تحتاج في المقام الأول إلى معرفة موسيقية متخصصة ، وعلى هذا المستوى يبدو أن التعاون ممكن بحق ، بل وهناك عدد متزايد من المطبوعات التي توثق هذه الرؤى الجديدة كما سنرى في الفصل التاسع .

هناك عدة أسباب وجيهة لتضمين المسرح الموسيقي في الدراسات المسرحية المتكاملة:

- البعد الأدائي : حيث تصبح أعمال الموسيقى والمسرح الدرامي واضحة جلية على يد المؤدي ، فهي أعمال انتقالية وتعتمد على الكتابة الدرامية وفنون المسرح لكي تحقق الكمال ، وبصورة ضيقة ، يمكننا القول بأن الصوت البشري هو عامل مشترك آخر : صوت الغناء من ناحية وصوت الكلام من ناحية أخرى .
- البُعد التاريخي : يعتبر المسرح الموسيقي في مراحل معينة الوسيط الجمالي والثقافي في الغالب ، فأية دراسة لتاريخ المسرح في القرن التاسع عشر في عدة دول مثل ألمانيا وإيطاليا وفرنسا تصبح مشوهة إذا لم نعط المسرح الموسيقي الاهتمام الملائم ، كذلك فإن بدايات المسرح والتصميم الإرشادي كانت مرتبطة بالأوبرا .
- الفنانون : كثير من رواد المخرجين والمصممين يعملون في كل من المجالين ، بالإضافة إلى ذلك ، لا تكتمل أية مناقشة للمسرح التجريبي بدون معرفة النظريات والأعمال الخاصة بملحنين مثل جون كيج أو موريشيوكا جيل ، كما أن نوعا جديدا من الملحن / المخرج آخذ في البروز ويتمثل في فنانين مثل ستيف ريتش وهينر جويبلز .

مسرح الرقص

تعتبر اصطلاحات " مسرح الرقص " و" الرقص المسرحي " اصطلاحات حديثة وتشتمل على أشكال الرقص التي تؤدي بشكل أساسي في سياق مسرحي وأشهرها بالطبع هو الباليه الكلاسيكي والذي تبعته في القرن العشرين تطورات مثل الرقص الحديث

والرقص ما بعد الحديث ، وإذا تحدثنا من الناحية الفنية يمكن جعل أي شكل من أشكال الرقص " مسرحيا " من خلال أدائه أمام الجمهور ، وسوف يستخدم مصطلحا " مسرح الرقص " و" الرقص المسرحي " للإشارة إلى نفس المعنى باعتبارهما مفهومين شاملين ، ففي السنوات الأخيرة تمت توسعة هذين المصطلحين من خلال مفاهيم وأساليب مثل مسرح " الحركة " أو المسرح " الطبيعي "، وقد ظهرت هذه الاصطلاحات إلى الوجود للإشارة إلى عدد متزايد من المجموعات والتجارب التي يبدو أنها تقع بين المسرح الدرامي ومسح الرقص حيث الغلبة فيها لحركة الجسم البشري كوسيلة للتعبير ، ويمكن أن يستخدم المسرح الطبيعي أيضا لكي يشتمل على الأشكال القديمة للمسرح القائم على الحركة مثل البانتومايم والذي ترجع جذوره إلى الكلاسيكيات القديمة .

يشتمل المجال الأرحب للرقص كظاهرة ثقافية على عدد من المظاهر تتراوح بين الرقص الشعبي ورقص الطقوس وغالبا ما تندرج دراسة تلك الأشكال تحت نظم أخرى مثل دراسات التراث الشعبي والانثروبولوجيا الثقافية وحتى الرياضة ولا تقع في مجال الدراسات المسرحية ، ففي هذه المجالات حيث يُدرس الرقص داخل إطاره المؤسسي (ولكن ليس كجزء من نظام آخر) يمكن دراسة الرقص كتعبير ثقافي والرقص المسرحي سويا ، وبسبب الترابط المؤسسي الوثيق بين الرقص والمسرح الموسيقي في القرن التاسع عشر كانت الأوبرا والأوبرتيات تضم بشكل دائم مشاهد وفواصل راقصة كما أن دراسة مسرح الرقص كان ينظر إليها على أنها جناح هامشي لعلم الموسيقى ، وكانت تتطلب اسهامات الملحنين الكبار أمثال تشايكوفسكي أو سترافينسكي إلماما بتاريخ وتقاليد الباليه ، وقد ظهر البحث الأكاديمي في الرقص في العالم الأنجلو أمريكي إما كنظام داعم لتدريب الراقصين أو كمجال في حد ذاته ولكن تحت المظلة التعليمية للدراسات المسرحية ، وتعتبر دراسات الرقص خصوصا في الولايات المتحدة الأمريكية مجالا بحثيا علميا يجمع بين الرؤى الجمالية والثقافية العريضة.

مثل المسرح الموسيقى يشترك مسرح الرقص في كثير من ملامحه مع المسرح الدرامي ، ومن ثم فإن البحث في مسرح الرقص يشترك في كثير من الرؤى مع بحوث المسرح ، فعلى مستوى الأداء يتناول موضوعا جماليا معقدا ، حيث يعالج شكلا فنيا

سريع الزوال تعتبر نصوصه أكثر تجريدا مـن نصـوص المسرح الموسـيقى أو المسرح الـدرامي ، كما أن المُشاهد عادة ما يرى أمامه أجسادا تتحرك في فراغ وقد تسـجل حركاتهـا عـلى الـورق أولا تسجل لصالح الراقصين أو الأجيال القادمة ، وعلى أية حال فإن هذه الأعمال التي شكلتها الحركة الطبيعية يمكن دراستها من منظـور تـاريخي ونظـري وجـمالي ، إذ إن بحـوث الـرقص الموجهة تاريخيا تهتم بالرقص الفـردي والمراحـل التاريخيـة وكبـار الراقصـين ، ويركـز البحـث النظري أساسا على مسائل تحليل الجسم والحركة .

مسرح العرائس والأقنعة

يستمد مسرح العرائس جذوره من أشكال وتقاليد فنية عديدة تتراوح بين القفـازات البسيطة التي تمسك باليد وأداء غايـة في التعقيـد يجمـع مـا بـين أدوات وأراجـوزات وأقنعـة ومجموعة المؤدين ، ويمكن التمييز بين أشكال ثنائية الأبعاد تسـتخدم أساسـا في مسرح الظـل وأشكال ثلاثية الأبعاد وهي أشكال بلاستيكية تسـتخدم فيهـا الأيـدي والعصـا والخـيط الـذي يحرك العرائس ، ومن الصعب اليوم بشكل كبير الإبقاء عـلى الفـارق التقليـدي بـين العـرائس والمسرح الحي ، ونظرا للأهمية التاريخية والجمالية والثقافية لمسرح العرائس على مر التاريخ وعبر الثقافات ، فإنه من الواجب تضمينه في منهج متكامل للدراسات المسرحية.

لقد كان مسرح العرائس دائما شـكلا فنيـا مهمشـا نسـبيا في التقاليـد المسرحيـة الأوروبية حيث كان يرتبط بشكل أساسي بتسلية الأطفال ، وتكشـف نظـرة عـلى بعـض الثقافات المسرحية الأخرى عن وضع مختلـف تمامـا ، فـالمسرح الجـاوي وايـانج كوليـت على سبيل المثال ، وهو شكل من أشكال مسرح الظل والذي يستخدم العرائس الشفافة ـ يعتبر أكثر أشكال المسرح انتشارا في أندونيسيا ، وتعـود أصـول هـذا المسرح إلى القـرن الثامن الميلادي ، وهناك أيضا الأراجوز ذائع الصـيت بـين الشـعب الـتركي ، وهـو أيضـا شكل من مسرح العرائس ترجع بداياته إلى القرن السادس عشر ومازالت شهرته قائمـة

حتى يومنا هذا حيث يمكن مشاهدته على شاشة التليفزيون أو على خشبة المسرح ، ويشار إلى أن البونراكو الياباني ذو مكانة ثقافية عالية حيث حقق شهرة هائلة في القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين ويعتبر اليوم واحدا من الأشكال المسرحية الكلاسيكية العظيمة في اليابان جنبا إلى جنب مع " نو " و " كابوكي " و " كيوجن " .

على الصعيد الأوروبي نال مسرح العرائس اعترافا على مراحل باعتباره ذي قيمة جمالية ، وعلى أية حالة ، و باعتباره ظاهرة ثقافية كبيرة ، فهو موجود في العديد من الأصعدة الثقافية والتاريخية ، وبعيدا عن التجارب المسرحية من كل الأنواع فإن هذه الأصعدة تشتمل على الاستخدامات التجارية في الخلاء ، وفي المناسبات الدينية أو حتى بعض التطبيقات القضائية مثل تنفيذ عقوبات على الدمى .

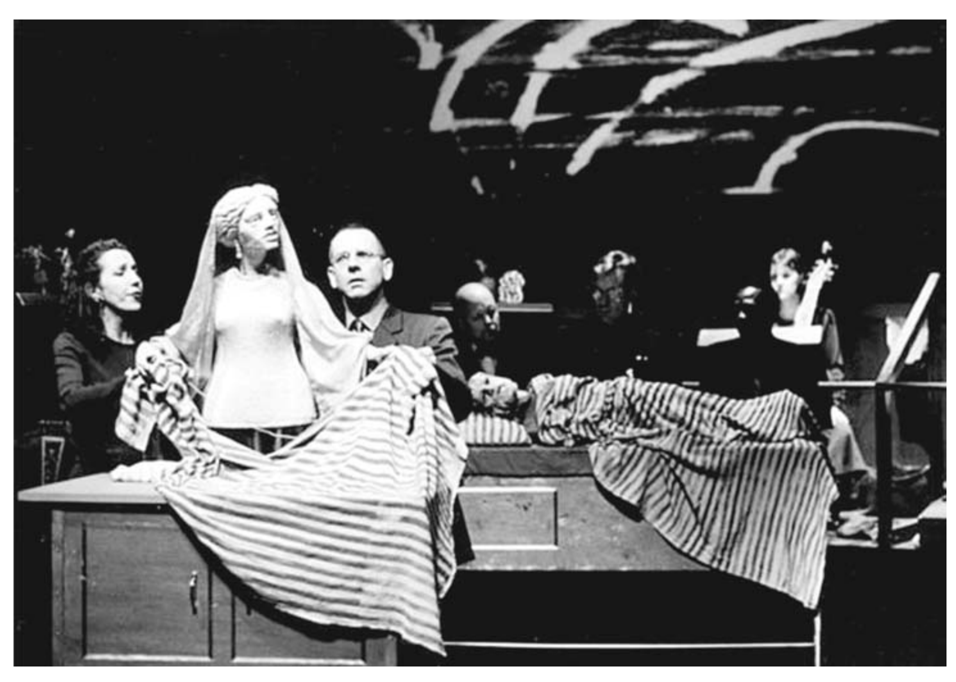
لم يُكتب الظهور لمسرح العرائس الحديث حتى عام 1900 عندما استخدم عدد من الفنانين العرائس كوسيلة لإصلاح المسرح الدرامي الواقعي القائم على النص ، ففي روسيا وألمانيا والنمسا وفرنسا ظهر فنانون يروجون لنوع من مسرح العرائس يختلف عما كان يستخدم لتسلية الأطفال أو في الخلاء ، ويشار إلى أن ظهور المسرح الأسيوي في هذه المرحلة كان له تأثير حاسم على العديد من الفنانين على الرغم من أن أهدافهم كانت أكبر من مجرد تقليد الأشكال الطبيعية .

بعد عام 1945 ، تطور مسرح العرائس بشكل سريع في اتجاهات عديدة وربما كان التقدم الرئيسي هو إمكانية رؤية تحرك العرائس وتضمين الأداء الحي في العمل المسرحي ، وربما جاء التأثير الرئيسي من " بونراكو " التي تستخدم ثلاثة محركين للعرائس يفترض أنهم غير مرئيين ، ويشار إلى أن شركة العرائس بجنوب أفريقيا تعمل بشكل أساسي بالعرائس المصممة على طريقة " بونراكو " بالإضافة إلى أنها تضم ممثلين بشريين ، والتقدم الثاني يتمثل في إدخال العرائس ضمن العمل الفني أثناء الأداء الحي كما هو موجود في أعمال أريان منوشكاين ، وتاديوز كانتور ، وروبيرت ليباج ، وعلى الرغم من أن مسرح العرائس قد لقى اهتماماً هامشيا في الدراسات المسرحية بصفة عامة بسبب ارتباطه بتسلية الأطفال ، إلا أن عدم الاكتراث قد انقلب اليوم إلى انبهار ، وفي ضوء العدد المتزايد من الأعمال الفنية والنظريات ، لم يعد هذا الوضع الهامش مبررا تاريخيا أو جماليا أو ثقافيا .

مثل مسرح العرائس ، أصبحت الأقنعة متغلغلة في تاريخ الدراسات المسرحية ، فالمسرح الإغريقي كان يستخدم الأقنعة بل كان القناع في الواقع يعد رمزا له ، حيث كان يجسد الأشياء المجازية مثل الإخفاء والتمييز بين الفن (القناع) والحياة (الممثل) ، فشخصية الكوميديا ديلارتي المقنعة كانت تفترض شيئا ذا وظيفة مجازية يمثل المسرح ككل .

تلفت الأقنعة الانتباه إلى أصول المسرح وغالبا ما تتم دراستها في سياقات ثقافية ، ويمكن اعتبار هذا محل مقارنة أو حتى توتر في إطار التقاليد الغربية لأن وضعية استخدام القناع في المسرح الغربي كانت محل جدال ، حيث كانت تتذبذب بين الرفض الحاد والتأييد العاطفي ، ويرتبط غياب الأقنعة عن الطابع العام للمسرح بسيطرة الدراما النفسية ولكن عودة ظهورها في النظرية والتطبيق في بداية القرن العشرين كان يغذيها عدم الرضا عن هذا النوع من الدراما ، فالأقنعة توفر أحد أسس " مسرح المستقبل " لأدوارد جوردون كريج كما أنها تمثل رمزا للمسرح نفسه بالنسبة لميريهولد في المرحلة الوسطى من أعماله ، ويوجد خلاف بين كبار المخرجين المعاصرين ، فمن ناحية نجد مؤيدين أمثال جيورجيو ستريهلر وأريان منوشكاين اللذين يسعيان للاستفادة من تراث الأقنعة في الثقافة الشعبية .

ومن ناحية نجد بيتر بروك ذا التوجه المتشكك من حيث إدخال ما يطلق عليه " القناع المريض " إلى الفن المسرحي الغربي (بروك 1988 : 218) ، ما يمثل رؤية واسعة الانتشار بأن الثقافة الغربية قد فقدت نوعا من تقاليد الأقنعة الوظيفية ، وتقول المؤرخة المسرحية سوزان سميث " إن العالم الغربي الحديث فقير في فن الأقنعة حيث إن المجالات التي تحتفظ فيها الأقنعة بالمعاني الثقافية والدينية تقع كلها خارج حدود التقاليد الغربية " (سميث 1984 : 3) ، ويلاحظ أن التطورات الحديثة في المسرح الثقافي وما بعد الفترة الاستعمارية تتغلب على هذا الوضع لأن تقاليد الأقنعة الأصلية تمتزج بالأساليب التجريبية والتي تعتبر عادة خارج المجال النفسي .



اللوحة رقم (1) : العرائس ذات تصميم بونراكو التي استخدمتها شركة هاندسبرنج للعرائس في عرض مسرحية"عودة أوليس"، في هذا العرض يقوم أحد اللاعبين بالغناء أيضا.

من دراسات المسرح إلى دراسات الأداء

إذا نظرنا إلى تطور الدراسات المسرحية في المملكة المتحدة والولايات المتحدة يمكننا ملاحظة ثلاثة مراحل رئيسية للتطور، فعلى جانبي الأطلس عرف النظام بأنه دراسة الدراما ولو كان يغلب عليه التركيز على الأداء ، ولقد أنشئ أول برنامج لمنح درجة علمية في دراسات المسرح بالولايات المتحدة في عام 1914 في معهد كارنيجي للتكنولوجيا ثم تبعه برامج أخرى بعد ذلك بفترة قصيرة (جاكسون 2004) ، أما في المملكة المتحدة فقد أنشئ أول قسم في جامعة بريستول في عام 1947 والذي قدم نموذجا لأقسام أخرى كثيرة في الكثير من الدول الناطقة باللغة الإنجليزية ، ويكمن الفارق الأساسي بين الدولتين في درجة التدريب المهني المتبع ، وتجدر الإشارة إلى أنه في عام 1926 أنشأ جورج بيرس بيكر برنامجا لمنح الدرجة العلمية في جامعة ييل وكان يهدف إلى توفير التدريب للمهن المسرحية ، وكان التحليل المسرحي وتاريخ المسرح

مادتين ملحقتين بالتدريب المهني الأولى ، وفي المملكة المتحدة كانت تدرس الدراما مثلها مثل أي فنون أخرى مع الاهتمام بتقديم رؤى نقدية وتاريخية بشأن أية ظاهرة ثقافية مركزية يمكن التعرف على المرحلة الثانية في السبعينيات ، التي شهدت إعادة تسمية بعض أقسام الدراما (وليس كلها) وأصبحت تسمى أقسام الدراسات المسرحية ، وقد عكس هذا التغير في التسمية نقلة في التركيز على الأداء المسرحي باعتباره جوهر الدراسة من الناحيتين التاريخية والمعاصرة ، ويشير تغيير الاسم أيضا إلى الانفصال عن الدراسات الأدبية والتي كانت الدراما تعتبر جزءا منها ، ولم يكن هذا يعني أنه لم تعد النصوص الدرامية محل دراسة ولكنه يشير إلى أنها مجرد جزء ـ وقد لا يكون الأكثر أهمية من ظاهرة ثقافية أكثر تعقيدا ، حيث يقوم الباحثون بدراسة المباني المسرحية وتطور التمثيل والديناميكيات المعقدة للأداء ذاته ، وعلى أية حال ، قد يبدو نوعا من التسطيح إذا افترضنا أن هذه التغيرات قد اتبعت هذا النسق حرفيا ، فمن البداية كان الجيل الأول من الباحثين العاملين في أقسام الدراما يقومون بإجراء البحوث التاريخية في المسرح وحتى ذلك اليوم لازالت دراسة النصوص المسرحية تعتبر جزءا محوريا من النظام ، إذن ، النقلة الأساسية تتعلق بمفهوم الأداء ودراسته .

تتعلق المرحلة الثالثة والأخيرة في تطور النظام بظهور دراسات الأداء في الثمانينيات، ومنذ منتصف الستينيات ، قام ريتشارد شيشز ـ وهو أكاديمي ومخرج مقيم في نيويورك بدعم مفهوم الأداء الذي يتجاوز الدراما القائمة على النص ويتبنى الربط بين المسرحية والألعاب والرياضة والمسرح والطقوس الشعبية ، وفي السنوات التالية ركز شيشز في العديد من مؤلفاته على الطابع التهذيبي لهذا المفهوم كما شدد على مكانته كعلم اجتماعي وليس فرعا من العلوم الإنسانية ، إن تعريف الأداء داخل إطار العلوم الاجتماعية يعني التخلي عن المفاهيم الجمالية والتاريخية التي كانت سائدة حتى تلك الفترة في الدراسات المسرحية ، ومن هذا المنطلق ، يصبح المسرح الدرامي مجرد واحد من مظاهر الأداء ، ففي دراسات الأداء يمكن للمرء أن يدرس أشكال الأداء في العمل الكنسي أو في سباق سياسي أكثر من دراسته لنص درامي ، وعلى الرغم من أن مأسسة دراسات الأداء باعتباره نظاما مستقلا قد اتسمت بالبطء النسبي حتى في الولايات المتحدة يوجد عدد قليل من الأقسام المستقلة لدراسات الأداء إلا أن أفكاره

كان لها تأثير هائل ، وتجدر الإشارة إلى أن البحوث التي تستخدم طريقة دراسات الأداء ومواد الدراسة والبحث أصبحت واسعة الانتشار في العديد من أقسام المسرح وخصوصا على مستوى الدراسات العليا ، وكذلك فإن الدرجة المنخفضة من المؤسسة المتخصصة لم تمنع انتشار المقررات والبحث في هذا الموضوع ، وعلى الرغم من أن هذا الكتاب مخصص لدراسات المسرح كون هذا النظام أخذ في التطور منذ 1945 وليس مخصصا لدراسات الأداء ، إلا أنه يضع في الحسبان أن كلا النظامين يتداخلان في عدة أشكال ، ولهذا السبب ، سوف أتحدث غالبا عن " المسرح والأداء " حيث يقصد هنا المعنى الثقافي الأوسع لمصطلح " الأداء ".

مخطط عام

في الجزء الأول من الكتاب ، سوف نتناول العناصر المكونة للمسرح ، ففي أبسط معانيه يتألف المسرح أو إن شئنا الدقة الحدث المسرحي من تمثيل ومشاهدة متزامنين من قبل المؤدين والمتفرجين الذين يتجمعون في مكان عام ، أما العناصر الأخرى الإضافية مثل التصميمات والملابس والنص المسرحي والإخراج ، ألخ يمكن اعتبارها اكسسوارات تمثل أهمية كبيرة أو صغيرة حيث يمكن الاستغناء عنها حسب الحاجة بدون تهديد الأداء المسرحي، إن هذه الطبيعة الدقيقة للتفاعل بين هذه العناصر تبقى محل جدال بين باحثي المسرح ، هل نسميها " لعب " كما هو حادث في مباراة معينة أو نعتبرها شكلا من أشكال " الاتصال " كما هو حادث في التفاعل الإنساني العادي ؟ أو هل يعتبر الأداء المسرحي شيئا مختلفا ، أي اتحادا فريدا وفوق الوصف بين اللعب والاتصال أو حتى تبادل للطاقات ؟ فكل مسمى له أصل تعليمي تهذيبي : يتأثر المسرح كلعب بشدة بعلم الاجتماع وعلم دراسات الإنسان ويتأثر كاتصال بنظرية الرمزية والاتصال ، ويظهر كتبادل للطاقة في فلسفة ما بعد الرمزية ولكنه يناقش أيضا نظرية التمثيل ، وبالنظر عن كثب ، يصبح من الواضح أن الأداء المسرحي يشتمل على كل هذه العناصر ، فهو لعب من منظور أن كل المشاركين والمؤدين والمتفرجين يقومون

بأدوار محددة مسبقا ويتفاعلون تبعا لها ، ولكن التشبيه قاصر لأن المباريات لا تنقل روايات أو أي محتوى جمالي .

يشتمل المسرح أيضا على الاتصال سواء على خشبة المسرح في إطار القصة محل التمثيل أو بين الجمهور وخشبة المسرح ، ويهتم باحثو المسرح أساسا بالقضايا المتعلقة بنظام الاتصال الخارجي بمعنى الاتصال بين الجمهور وخشبة المسرح (انظر الفصل الثاني) ، ويعتبر الاتصال الداخلي داخل عالم الرواية (علاقة هاملت بأوفيليا) على مستوى النص المجال التقليدي للنقد الدرامي والأدبي ، وعندما تترجم هذه العلاقة إلى علامات مسرحية (كالإشارة والملابس ، والنغمة الخ ...) نصبح هنا بصدد تحليل الأداء وهذا الأمر يعتبر محور اهتمامنا (انظر فصل 8) ، وسنحاول الآن أن نمحص العناصر الرئيسية الثلاث ـ المؤدي ، والمشاهد ، والحيز كل على حدة مع وعينا بحقيقة أنهم يتواجدون في موقف الأداء على شكل علاقة ديناميكية ثلاثية بالنسبة لبعضهم البعض ، وهناك أسباب تاريخية وبراجماتية لعمل ذلك ، فمن الناحية التقليدية ، قام الباحثون بدراستها كل على حدة ولذلك يجدر بنا من البداية على الأقل أن نتبع هذه الخطوط في البحث

في الجزء الثاني - موضوعات ووسائل- سوف نتناول الرؤى الأساسية للدراسات المسرحية كما أوضحنا آنفا ، وتلك أمور في جوهرها نظرية وتاريخية وتحليلية في توجهها كما أنها تعتمد بدورها على كيانات معرفية ضخمة وطرق بحثية ، ويخصص التركيز الأساسي لطرق البحث في الجزء الثاني لتحليل الأداء) انظر فصول 7 ، 10) وهذا يعتبر الجانب الأساسي لدراسة هذا النظام ، وبينما تتولى الموضوعات الأخرى الجوانب المتعلقة بالنص (النقد الأدبي) أو الموسيقي (علم الموسيقى) أو الجوانب المرئية (تاريخ الفن) المتعلقة بالدراسات المسرحية ، فإن الأداء يبقى العلامة الفارقة في الدراسات المسرحية . ولدواعي تفسير بعض المصطلحات يبدأ الجزء بفصلين يتناولان نظرية المسرح ، حيث يلقى الفصل الرابع الضوء على التاريخ الطويل والثري لنظرية المسرح ويبدأ بالمجادلات أو الحجج التي وضعها الفلاسفة الإغريقيون ، ويركز الفصل الخامس على التطورات المعاصرة في نظرية المسرح التي تتقاطع مع مناقشات أوسع مثل الرمزية وما بعد البنائية ونظرية الأداء ، و يناقش

الفصل التالي في هذا الجزء تاريخ المسرح بلا منازع ، فقد تطور تاريخ المسرح إلى أن أصبح مجالا معقدا للجدل النظري وحتى الأيديولوجي ، وتعتبر كتابةالتاريخ محور اهتمامنا بمعنى أننا سنتناول طريقة البحث في تاريخ المسرح وكيفية كتابته وليس تطور المسرح نفسه.

يتناول الفصل الثالث كيفية تقاطع الدراسات المسرحية مع النظم الأخرى ، نظرا لوظائف المسرح المتعددة عبر مراحل مختلفة من الزمن وفي العديد من السياقات الثقافية المختلفة ، وهناك بالطبع نقاط عديدة للتواصل ولأسباب تتعلق بالحجم فإنني مضطر للتركيز على اثنين فقط ، حيث يخصص الفصل الثاني للمجال الحديث نسبيا ولكنه سريع التوسع والمعروف " بالمسرح التجريبي " والذي يهتم بتطبيق الأساليب المسرحية في العديد من المواقف الطبية والتربوية والتنموية ، ويتناول الفصل الثاني عشر علاقة المسرح بوسائل الإعلام الأخرى من السينما حتى الإنترنت .

الجزء الأول
عناصر المسرح

الفصل الأول

المؤدون والممثلون

إذا ما سمح لي أن أُضمّن طبيعة تلك القوة الغامضة التي يتقمص بموجبها الممثل الشخصية التي يمثلها فإن فكرتي هي أنه لابد أن يكون لديه شعور مزدوج إذ يجب عليه أن ينتحل الشخصية التي يمثلها بدرجة قوية بينما عليه في نفس الوقت أن يحافظ على وعيه بشخصيته الأصلية (جيمس بوزويل 1770 : 469) .

لم تكن دراسة المؤدين والممثلين دائما الاهتمام الأساسي والمنظم في الدراسات المسرحية ففي فترات عديدة كانت المباني والتنظيم الاجتماعي والنصوص الدرامية ثم جاء بعد ذلك تحليل الأداء كلها تحتل جانبا من الاهتمام أكبر مما نعتبره عادة العنصر المحدد للمسرح ألا وهو المؤدي ، وهناك أسباب عديدة لهذا التجاهل ، أهمها هو ببساطة مسألة التعريف ، هل نحن نتحدث عن الممثل (الذي يردد النص المسرحي) أم علينا أن نوسع رؤيتنا لكي تشتمل على الأنماط الأخرى من المؤدين : الراقص والمغني أو حتى مهرج السيرك أو لاعب الأكروبات ؟ لم تتطرق الدراسات المسرحية تقليديا إلى التعريف الأوسع على الرغم من أن التطور في دراسات الأداء في العقد الماضي بدأ في تغيير هذا الاهتمام الحصري " بالممثل " ، وهناك بالطبع أسباب تاريخية جيدة جدا للتركيز على الممثل ، حيث يتميز التقليد المسرحي الأوروبي بدرجة عالية من التخصص في فنون الأداء ، وليست الحالة هكذا في الثقافات المسرحية الأخرى حيث قد لا توجد تعريفات للممثل مختلفة عن الراقص على سبيل المثال ، وحتى على الصعيد الأوروبي قد نجد في بعض الفترات التاريخية أن تقاليد المسرح لا تفرق بينهما بشكل دقيق حيث إن المؤدين المحترفين في " الكوميديا ديلارتي " على سبيل المثال هم خليط من الممثلين والمغنيين والراقصين .

إذا ما اقتصرنا في حديثنا الآن على الممثل ، يمكننا أن نسأل ما إذا كان هناك حد أدنى للتعريف لهذا النشاط والذي يتفق عليه الجميع ؟ فالتعريف المعتاد وهو أن الممثل هو الذي يتحدث ويمثل ليس على طبيعته ولكن في الدور الذي يتقمصه أصبح مثار شك عند تدقيقه عن قرب ، فعلى سبيل المثال ، لا يتعلق بالآلية التي يستخدمها الممثل لخلق هذه الحالة كما أنه لا يوضح متى يصبح الشخص في " حالة تمثيل " فعلا أو أين تقع نقطة التحول، وعندما نحاول تعريف عناصر المسرح ، نحتاج إلى أن نحلل نشاط المتفرج على صورة معادلة : التمثيل يتطلب متفرجا لكي يشاهد الممثل وهو في

حالة تقمص ولكي يرجع هذه الحالـة إلى موقـف في الروايـة ، وعمومـا ليسـت حالـة الخيـال مطلقة ولكنها مقيدة ثقافيا ، ففـي بعـض أشـكال المسرح الأسـيوي يقـوم المـؤدي بالغنـاء أو الرقص أو التعبير على طبيعته أو طبيعتها ولـيس كـما يقـتضي الـدور التمثـيلي ، وبعيـدا عـن مشكلات التعريفات والمصطلحات ، فإن مشكلة أخرى تتعلق بالدراسة المنظمة للتمثيل تنتج عن الحقيقة بأن هذا النشاط وهو التمثيل في المسرح الدرامي طبقا للتقاليد الغربية متجذّر في الجسد البشري الذي بدوره يحدده إلى درجة كبيرة ، ويمكن أن يطلق على هذا الأمر القيـد الأنثروبولوجي للتمثيل الذي يجب أن تضعه في اعتبارها أية نظرية بل كـل النظريـات والتـي تضفي على التمثيل والأداء مكانة خاصة في نظام الجماليات .

تتناول دراسات المسرح (باستثناء التدريب العملي على التمثيل) التمثيل من ثلاثـة جوانب رئيسية:

1ـ الجانب النظري والتحليلي .

2ـ الجانب التاريخي والمتعلق بالتراجم .

3ـ الجانب الثقافي .

تتقاطع تلك الرؤى بالطبع مع فصول أخرى في هذا الكتاب : حيث تظهر النظريـة والتحليل في نظرية المسرح وتحليل الأداء ، في حين أن المداخل التاريخيـة والمتعلقـة بـالتراجم موجودة بالتساوي في مجال تاريخ المسرح ، هذا بالإضافة إلى أنها تتداخل مع بعضها البعض : فنظريات التمثيل لها بعد تاريخي كما سنرى ،ـ ولكن لأسـباب عمليـة سـنحاول دراسـة هـذه الاتجاهات كجوانب مستقلة بحد ذاتها .

النظرية والتحليل

عـلى العكـس مـن الـدراما ، لم يخـرج عـن الكلاسـيكيات القديمـة أيـة نظريـة للتمثيل ، حيث إن الصفحات القليلة في النصوص الإغريقيـة والرومانيـة بشـأن التمثيـل موجودة أساسا في كتيبات عن البلاغة والخطاب العام ، ويشار إلى أن أهم ما كتب عـن

البلاغة الكلاسيكية وهما " البلاغة " لأرسطو و " مؤسسة الخطابة " لكوينتاليان يقارنان بين فن الخطابة بفن التمثيل لأن آثار كل منهما وهي إثارة المشاعر لدى المتفرج أو المستمع باستخدام الجسم والصوت تعتبر على أية حال متشابهة ، وتعرف لحظة الإثارة الوجدانية في كل منهما كمهارة ومسألة أساسية لدى الممثل ، وقد أصبحت الموضوع الذي يحظى بمناقشة مستفيضة في نظرية التمثيل مع بعض التغيير في التركيز ، وفي عصر كوينتاليان (20 ـ 96 بعد الميلاد) كان من المعتاد في نظرية البلاغة وكذلك التطبيق أن يشعر المتحدث بعواطفه أولا (فالخطباء الرومانيون كانوا تقريبا كلهم من الرجال) قبل أن ينقلها للمستمعين ، وكانت المشكلة لدى أهل البلاغة هي العلاقة الوجدانية بين المتحدثين والمستمعين ، وفي سياق نظرية التمثيل أصبحت مشكلة داخلية داخل الممثل : كيف يتحكم في العواطف الأصلية والعواطف المصطنعة .

إن الأساس العلمي لهذا الفهم للعلاقة بين الجسد والعواطف هو ما يطلق عليه " نظرية العواطف " ، وحتى القرن السابع عشر ، كان التمثيل والخطابة العامة يعتبران نشاطين متصلين ويتميزان بثلاثة قدرات :

- ممارسة التحكم العاطفي في الجسد .
- العمل في حيز طبيعي رحب .
- التأثير العاطفي على المستمعين الذين يشاركوننا نفس الحيز. (روتش 1985 : 27 ـ 28) .

بسبب هذه السمة المتقلبة ، كان يعتبر الممثل وبشكل متزايد " مشكلة " أخلاقية وفلسفية ، فالقدرة على إخفاء العواطف مع التأثير على عواطف المتفرجين أصبحت لا تتماشى مع الأفكار السائدة عن الكمال والسلامة الأخلاقية كما سنرى لاحقا.

إن أول تصوير للمشاعر قدمه رسام البلاط الملكي الفرنسي تشارلز لي برين في أواخر القرن السابع عشر (انظر اللوحة رقم 2) وعلى الرغم من أن العدد الدقيق للعواطف أو الحالات العاطفية لم يكن ثابتا على الإطلاق ، إلا أن لي برين قدم ثلاثة وأربعين صورة مصحوبة بالتعليق وتبين العواطف المختلفة بأشكالها المختلطة (وهي ما

يطلق عليها العواطف المختلطة) ، وتشتمل العواطـف الأساسـية عـلى : الدهشـة ، والفـرح ، والحب البسيط ، والرغبة ، والأمل ، والحزن ، والإحباط وباعتباره معينا للرسامين ، فـإن نظـام لي بيرن قد استخدم على نطاق واسع من قبل الممثلين في القـرن الثـامن عشر ، وحتـى القـرن الثامن عشر لم تبدأ مناقشة وتنظير التمثيل بشكل مستقل عن البلاغة ، وعلى أية حـال ، ظـل تأثير نظرية العواطف طيلة القرن بل وامتد حتى القرن التاسـع عشر ، كـما أن التغيـير الـذي أحدثته في القرن الثامن عشر كان عبارة عن تفسير فسيولوجي للجانب المادي للتمثيل .

وعلى الرغم من أن العلاقة بين التمثيل والبلاغة أخذت في التلاشي في المسرح بشـكله الاحترافي إلا أنها ظلت قوية في قطاع التعليم ، ففي أواخر القـرن الثـامن عشر أعيـد تعريـف البلاغة باعتبارها " نوع من الخطابة " وبالتالي فقدت نغمتها التوافقيـة التـي تـزدري الخيانـة والنفـاق ، وقـد حـافظ تـدريس الخطابـة في المـدارس والجامعـات بـالبلاد الناطقـة باللغـة الإنجليزية على الرباط بين الخطابة العامة من ناحية والخطابة على المسرح من ناحية أخرى .



لوحة رقم 2 : العواطف طبقا لتشارلز لي برين ، الأعلى من اليسار إلى اليمين : الرعب ، السخط ، الألم الجسماني البسيط ، والأسفل من اليسار إلى اليمين : الهلع ، البهجة ، الإعجاب.

بحكم انتشار علم البلاغة في الإمبراطورية البريطانية من خلال امتحانات متدرجة صادرة عن كلية اللاهوت وفي الولايات المتحدة من خلال الأقسام الجامعية التي تدرس علم الكلام والاتصال ، فقد واصل هذا العلم (البلاغة) تأثيره كمهارة تعليمية تعرف اليوم بأنها واحدة من المؤهلات الدالة والضرورية للتقدم المهني ، وتتجلى الخطابة في التحول في مسرحية جورج برنارد شو الشهيرة " بيجماليون" والمسرحية الموسيقية المقتبسة عنها " سيدتي الجميلة" حيث لا يقوم عالم الصوتيات والخطابة هنرى هيجنز بتحسين طريقة كلام الفتاة التي تنتمي للطبقة العاملة اليزا دوليتل فحسب ، ولكن محيطها الاجتماعي بأكمله .

إن ظهور نظرية التمثيل في القرن الثامن عشر يمثل مجالا أساسيا للبحث في الدراسات المسرحية ، وتتناول النظريات والكتب الخاصة بالتمثيل والتي بدأت في الظهور بأعداد كبيرة طوال القرن مسائل أساسية قليلة أهمها هو ما إذا كان على الممثل أن يشعر عن وعي بالعواطف المفترض أنه / أو أنها تمثلها أم لا ، وربما تعتبر

الاعتبارات النظرية والفلسفية التي تُنشّط هذا الجدال أكثر أهمية من وجهات النظر التي يتبناها البعض ، فهي تتجاوز في الواقع المشكلات المسرحية المحضة وتلمس مسألة مهمة وهي طريقة تفكير وتمثيل وشعور البشر ، ولقد كان هذا المجال الرحب إبّان عصر التنوير معروفا بعلم " دراسة الإنسان " وهو اصطلاح لم يكن يعني في القرن الثامن عشر مجرد دراسة الثقافات البعيدة ولكن دراسة الجنس البشري ككل ، وكان السؤال الدال هو نفسه الذي يشغلنا اليوم : إلى أي مدى يمكن تحديد السلوك البشري بصورة طبيعية ، وإلى أي مدى تصل نتيجة التكيف الاجتماعي والثقافي ؟

إن الأمر المشوّق هو أن الممثل قد أصبح أحد النماذج التي تستخدم في مناقشة كل ما هو ليس مشكلة جمالية بشكل واضح ، كما كان أمرا مثاليا في عصر التنوير أن يجاهد البشر بغرض تحقيق نوع من التوازن بين حياتهم العاطفية الداخلية والتعبير الخارجي عنها في خضم الحياة الاجتماعية ، وكان ينظر إلى كل أشكال " النفاق " على أنها نوع من الخيانة أو أنها من بقايا السلوك " اللطيف " ، وفي ضوء هذه الخلفية ، كان فن التمثيل يناقش على أسس جدلية ، فمن ناحية كان يعتبر وسيلة ضرورية لأداء الشعر الدرامي (ولهذا السبب وحده كان مقبولا من الناحية الاجتماعية) ، ومن الناحية الأخرى ، كان يتناقض الممثل كمعبر محترف عن المشاعر مع قيمة الشفافية العاطفية حيث يبدو أنه أو أنها تحمل مشاعر مزدوجة ، وربما يعتبر المرجع الأساسي لهذا النقاش ما قدمه الفيلسوف الفرنسي دينيس ديدروت (1713 ـ 1784) ، حيث يقدم كتابه " تناقض التمثيل " ــ الذي كتب في 1779 تقريبا ونشر على نطاق واسع في عام 1830 ـ مناقشة مستفيضة للمشكلة ، حيث يحل ديدروت المشكلة من خلال الفصل بين حياة الممثل العاطفية وبين فنه / أو فنها (وكانت نماذجه من الممثلات) ، ويعتقد ديدروت أن فن التمثيل هو مسألة جمالية محضة والذي يمكن مقارنته بفن الرسام الذي يخلق مباشرة من الحياة ولكن من خلال التأمل في المثل الجمالية والتي يطلق عليها " النماذج المثالية " وطبقا لديدروت يعتبر التمثيل عملية مماثلة للرسم ولكنها أكثر تعقيدا حيث يمكن التمييز بين أربعة مستويات للتأمل فيها :

- الشخص الخاص .
- الفنان .
- النموذج المثالي .
- الشخصية المتقمصة .

ولأن الممثل عليه أن يتحكم في كل هذه المستويات ، فليس من المتصور أن يكون بإمكانه / أو بإمكانها التعبير بصدق عن المشاعر على المسرح لأن مقالة ديدروت قد تأخرت في النشر ، و لم تناقش بشكل مُفصّل حتى نهاية القرن التاسع عشر حيث مثلّت جسرا إلى نظريات القرن العشرين .

الجانب التربوي في التمثيل

تبدأ دراسة نظرية التمثيل في معظم أقسام ومدارس التمثيل بالنظريات الرئيسية في القرن العشرين والتي سنعود إليها فيما بعد ، ولا يعني هذا أن القرن التاسع عشر لم يشهد اهتماما بفن التمثيل من الناحية النظرية ، بل على العكس نرى في هذه الفترة ظهور كبار النجوم وانتشار تقاليد المسرح الأوروبي في كل القارات بما فيها آسيا التي توجد بها أشكال للتمثيل ضاربة في جذور التاريخ ولقد أدى انتشار فن التمثيل في كل بقاع العالم إلى ظهور مسألة المناقشة لمبادئه ، حيث فجرت مقالة ديدروت جدلا واسعا بدأه الممثل الفرنسي كونستانت كوكويلين مما استدعى ردودا من قبل هنري إيرفنج ووليم آرتشر بالإضافة إلى آخرين.

ربما يعتبر نظام ديلسارت الشهير أكثر المحاولات تأثيرا لتنظيم التمثيل لأغراض تربوية ، حيث قام فرانسوا ديلسارت بعد تلقيه تدريبا على الغناء بتطوير طريقته ليس فقط لممثل المسرح ولكن أيضا للمغنى والراقص ، وتركز هذه الطريقة على التكامل بين الجسد والعاطفة (أو ما يطلق عليه " العمل الروحي " وذلك بإعطاء أولوية لحركة الجسم على الكلام ، ومن خلال وسائط معينة أمكن لفهم ديلسارت

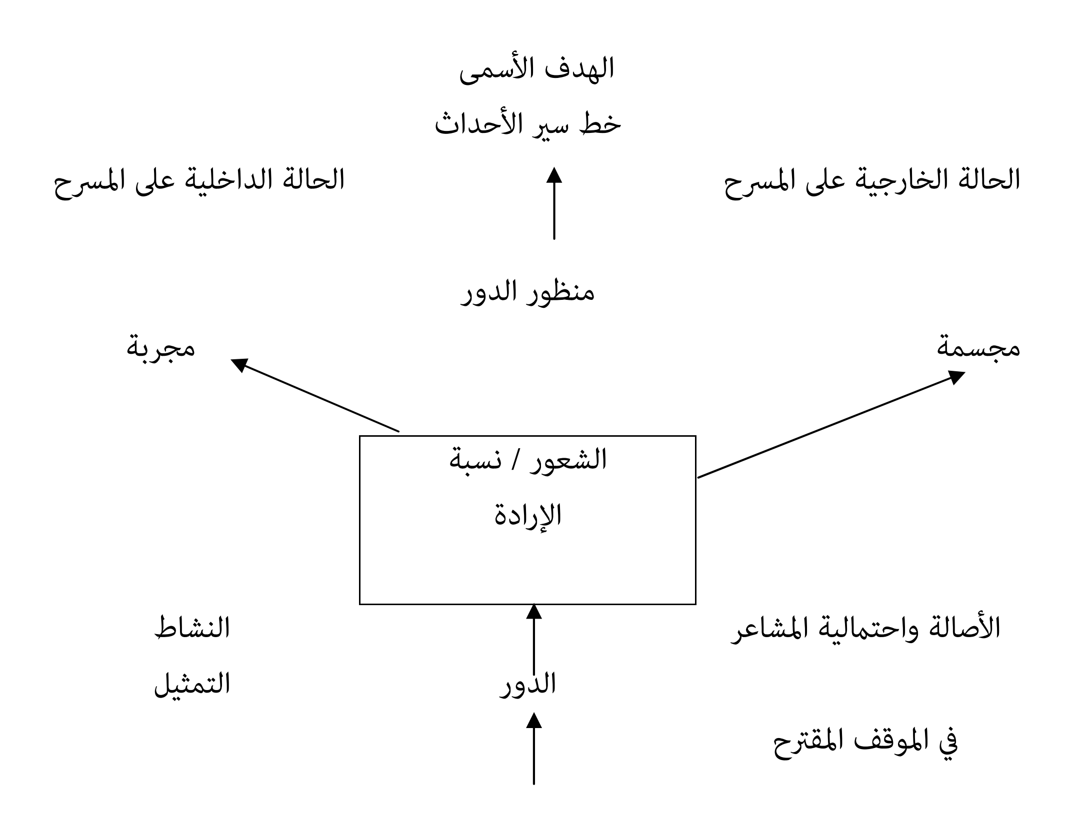
العميق للأداء الجسدي أن يؤثر على فنانين أمثال ايزادورا دنكان وجيرزي جروتوسكي في القرن العشرين .

يمكننا التعرف على ثلاثة اتجاهات نظرية عريضة ، يمكن تلخيصها تحت العناوين التالية مع الإشارة إلى مؤسسيها وإلى العلاقة بين الممثل والدور :

- التركيز (ستانيلافسكي) .
- التجرد (بريخت وميريهولد) .
- إنكار الذات (جروتوسكي) .

التركيز :

إن أكثر النماذج النظرية والتربوية تأثيرا في القرن العشرين هي بلا شك " طريقة " أو " نظام " كونستانتين ستانيسلافيسكي (1863 ـ 1938) التي تعود في أحد جوانبها إلى النقاشات التي تمت في منتصف القرن الثامن عشر ، ويتطلب أحد أشهر مبادئها من الممثل أن يعتمد على خبرته أو خبرتها العاطفية الخاصة (وهو ما يطلق عليه الذاكرة الوجدانية أو العاطفية) عند أدائه للدور ، حيث يركز مفهوم " الذاكرة العاطفية " على التوافق بين المخزون العاطفي الفعلي لدى الممثل ومتطلبات الدور الذي يؤديه ، ولقد طور ستانيسلافسكي تدريبات معقدة لتحقيق مستوى من التحكم الواعي الذي كان يطالب به ديدروت وآخرون ، وتتطلب هذه التدريبات من الممثل أن يقسم دوره إلى وحدات وأهداف تحقق في مجملها نتيجة ما ، وعلى الرغم من التركيز على الجانب الفردي إلا أن الممثل لا يفترض فيه أبدا أن يغيب عنه الهدف الأكبر والأسمى للعمل والذي يتعلق بالهدف الشامل للمسرحية كما هو موجود في أذهان الممثلين والمخرج الأمر الذي يصل بسير الأحداث وكذلك كل الأدوار في المسرحية إلى الذروة ، وتجدر الإشارة إلى أن الهدف الأسمى عادة ما يظهر أثناء عملية البروفة .



شكل (1) : العملية السيكوديناميكية التي تتكون عند إنشاء الدور (عن مقالة كونستانتين ستانيلافسكي " إعداد الممثل ") .

واصل ستانيسلافسكي على مر عدة عقود تطوير نظامه ، وعلى الرغم من أن هذا النظام يعتبر معقدا ومليئا بالتفاصيل ، إلا أنه يعتبر في الأساس محاولة لتنظيم المكونات العاطفية / النفسية (الداخلية) وكذلك الطبيعية (الخارجية) للتمثيل ، ويلاحظ أن شكل (1) مقتبس من النسخة الروسية لمقالة ستانيسلافسكي في عام 1950

والتي ترجمت جزئيا إلى الإنجليزية " أعـداد الممثـل " في عـام 1036 قبـل صـدور أول طبعـة روسية بعامين ، ويعكس هذا الشكل المرحلة الأخيرة لتطور النظام ، ولقد ركز ستانيسلافسـكي وخصوصا في أواخر أيامه على أهمية توازن الجوانب البدنية والصوتية مع الجوانب العاطفيـة ، ويوضح الشكل السابق العمليات السـيكوديناميكية والمتضـمنة إنشـاء الـدور ، حيـث يبـين كيف تمر عملية التمثيل بالعديد من المراحل التي تشتمل عـلى التفاعـل المعقـد بـين الجسـد والحالات الوجدانية والمعرفية بالإضافة إلى الدراسة الفكريـة للـنص الـدرامي نفسـه ، وتصـل هذه العمليات في النهاية إلى مسـتوى " خـط سـير الأحـداث "و " الهـدف الأسـمى " إن هـذا العرض المنسق لفن التمثيل يمثل محاولة قام بها ستانيسلافسـكي في أواخـر أيامـه لـكي يـنظم التدريب المفروض على الممثلين في مسرح الفن بموسكو وعلى أسلوبهم الجماعي .

نظرا للتأثير الهائل الذي أحدثه نظام ستانيسلافسكي فإن الكتابات التي تنحو نحوه ـ وخصوصا كتابه حياتي في الفن " (1924) بالإضافة إلى ثلاثة مؤلفات عن التمثيل قد أصبحت هي ذاتها موضـوعا للبحـث ، ولقـد درس البـاحثون الاختلافـات بـين كتابـات ستانيسلافسـكي وطريقة استقبالها في الولايات المتحدة الأمريكية من قبل معلم التمثيل المـتمكن لي سـترابيرج (1901 ـ 1982) حيث أصبحت تعرف باسم تمثيل الطريقة ، ولعل الأمر المثير في هذا التـاريخ هو الترجمات الإنجليزية التي قامت بها اليزابيث هابجود التي قـدمت تقريبـا جوهريـا أكـثر من مجرد الترجمة الحرفية حيث كانت أصابع الاتهام موجهـة إلى المصـطلحات بأنهـا تحـدث بلبلة وتشويشا أكثر من توضيحها للنصوص الأصلية التي كان يكثر بها الحشـو واللغـو ، ومـن الصعب أن نبالغ في تقدير تـراث ستانيسلافسـكي في القـرن العشريـن الـذي اسـتمر تـأثيره في الجانب التربوي للتمثيل كما استمر كموضوع البحث الأكاديمي .

التجرد :

تعتبر نظرية بيرتولت بريخت في التمثيل الحركي نموذجا مغايرا لستانيسلافسكي ، حيث تناول بريخت التمثيل من منظور عاطفي ونفسي بدرجة أقل من قدرته (التمثيل) على إظهار العلاقات الاجتماعية فكلمة **Gestic** مأخوذة من **gesture** أي الإشارة وتتعلق في المقام الأول بالحركات الجسمية التي تصاحب الكلام ، فالإشارة بهذا المعنى يجب ألا ينظر إليها على أنها تعبير عن خبرة الممثل الشخصية ولكن على أنها تتجاوز الفرد وبالتالي تصبح مواقف اجتماعية ، وهذا يعني أن علاقة الممثل أو الممثلة بدوره أو دورها هي علاقة متجردة ، حيث يجب أن يعمل أداء الدور كتأثير طارد يهدف إلى تزويد المتفرج باتجاه نقدي وفاحص نحو التمثيل على المسرح .

يتضمن مقال بريخت " أسلوبا جديدا في التمثيل " ملخصا بليغا لنظريته في التمثيل، ولكي يحقق تأثيره الطارد المرغوب ، اقترح بريخت أن يستخدم الممثل الأدوات الآتية :

- يؤدي بصيغة ضمير الغائب .
- ينقل الحدث إلى الماضي .
- يردد توجيهات المسرح وتعليقاته .

" يسمح استخدام ضمير الغائب والزمن الماضي للممثل بتبنى الاتجاه الصحيح المتعلق بالتجرد .. فترديد توجيهات المسرح بصوت عال وبضمير الغائب يؤدي إلى تعارض بين نغمتين للصوت واستبعاد النغمة الثانية (بريخت 1964 : 138) .

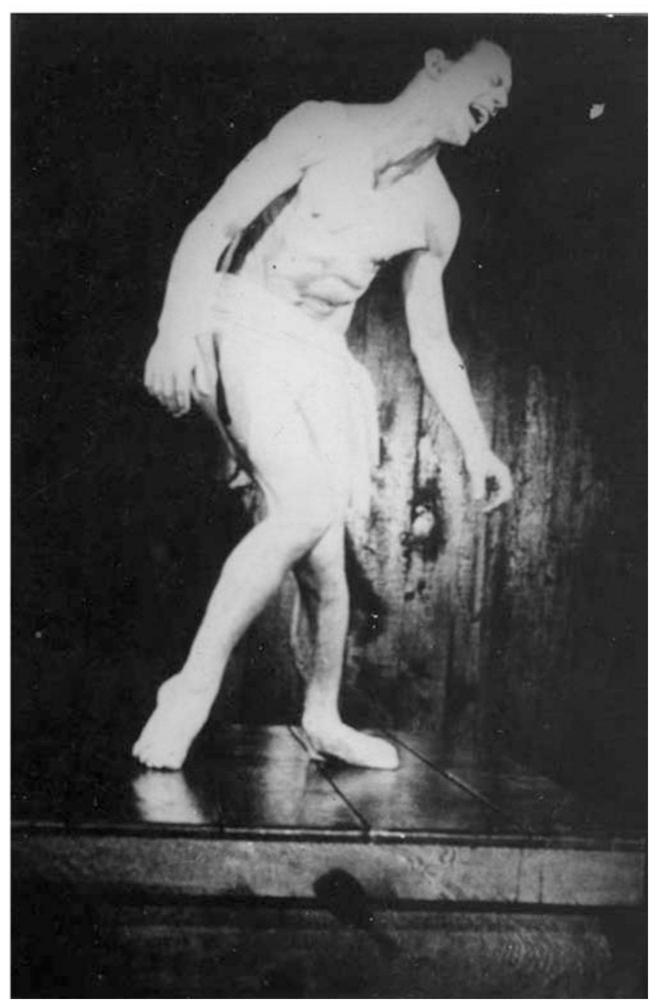
إن الفكرة الرئيسية وراء التمثيل القائم علي الحركة هي استبعاد العواطف والأفكار كما هو الحال في البلاغة التقليدية ، وعلى أية حال ، لا يعتبر التعبير الفردي الخالص تمثيلا قائما علي الحركة والإشارة في رأي بريخت ، حيث إن الإشارة ليست قاصرة فقط على التمثيل ولكنها تعتبر مفهوما أوسع في تاريخه ، وسواء تم التعبير عنها بعلامات لغوية أو موسيقية أو جسدية فإن ـ الإشارة تشير إلى العلاقات بين الأشخاص من خلال الإيضاح أو التعليق عليها .

إذا تحدثنا بشكل عام ، يمكننا أن نلاحظ بعد عام 1945 اهتماما متزايدا بالمكون الجسدي للتمثيل وتراجعا في التركيز على " المشكلة العاطفية " ، فكل نظريات التمثيل التي تهتم بالجسد تنتمي في أوسع معنى لها إلى مدرسة " التجرد " فهي تركز على فكرة اعتبار الحركة والإشارة هما نقطة البدء للأداء ، فالمرء عليه أن يفرق بين النظريات الخاصة بالتمثيل الدرامي وتلك المنبثقة عن الأداء غير اللفظي مثل الرقص والبانتومايم .

إن أول أسلوب تمثيلي قائم على الحركة في القرن العشرين هو نظرية فسفولود ميرهولد (1874 ـ 1940) المسماة بالميكانيكا الحيوية التي طورها بعد عام 1918 كنموذج مضاد لأفكار ستانيسلافسكي ، وتقوم الميكانيكا الحيوية على فكرة أن القوانين الميكانيكية للحركة التي تم وضعها في خط التجميع عند الإنتاج يمكن تطبيقها على الجسم البشري ، وكما يقول ميرهولد ، يجب على الممثل ألا توجهه " الخبرة الداخلية " بل يوجهه إيمانه بأسلوب الأداء الدقيق : " يكمن فن الممثل في تنظيم مادته أي قدرته على الاستخدام الصحيح لطريقة جسده على التعبير " (ميرهولد 1969: 198) ، والأمر الذي لا يبعث على الدهشة هو أن بريخت كان يلفت الانتباه دوما إلى أسلوب ميرهولد في تطوير نظريته الخاصة بالتمثيل الحركي .

إنكار الذات

تعتبر نظرية جيرزي جروتسكي (1933 ـ 1969) من حيث المعنى الحرفي للكلمة أقل من أن نعتبرها أسلوبا أو فلسفة في التمثيل ، فمصادرها توفيقية جدا ، وقد اعتمد جروتسكي كثيرا على نظام ستانيسلافسكي ، ولكنه زاد من المطالب التي يفرضها على المصادر البدنية والنفسية للممثل كما أنه قام بتجربة أساليب الأداء الأسيوية كما سنرى في الجزء الخاص بالتطورات الثقافية ، ولقد تفوق جروتسكي على سابقيه بتعريفه للتمثيل كعملية تواصلية مع المتفرجين وليس مجرد عرض لمشكلة الممثل.



لوحة رقم 3 : ريزارد سيزلاك في النسخة الأولى من مسريحة " الأمير الوفي " على مسرح لابوراتوريوم في عام 1965 .

طبقا لجروتسكي ، يعتبر المؤدي البشري المحرك الرئيسي للعمل المسرحي وذلك لاستخدامه الآليات المعبرة للجسد والعقل والتي يمكن الاعتماد عليها حتى درجة الانكار الكلي والشامل للذات ، فالتعبير المؤثر عن القوة المطلوبة من الممثل ظهر في مسرحية " الأمير الوفي " ، وتبين اللوحة رقم "3" لحظة الذروة في عملية إنكار الذات .

يوجد بين هذه الاتجاهات الثلاث الأساسية اختلافات وأمور متشابهة وخصوصا في مجال الجانب التربوي للتمثيل ، وعند فحصها عن قرب نرى أن معظمها عبارة عن

تنقيح أو تطوير لتلك الاتجاهات الثلاث ، وفي الواقع ، يعتبر الجانب التربوي مجالا للدراسات المسرحية يتداخل فيه العديد من المجالات البحثية : نظريات التمثيل ، والنظريات العامة للمسرح وتعليم التمثيل ، خصوصا عندما يكون الأخير جزءا من برنامج عام لإصلاح المسرح ، ويمكن للمرء أن يقول إن كل المحاولات للتنظير أو تنظيم التمثيل تعتبر ذات طبيعة تربوية في ظاهرها وباطنها لأن هذه الأفكار موجهة بكل تأكيد للعمل المسرحي .

وكما ذكرنا آنفا ، لم تبدأ الكتب المتخصصة في التمثيل في الظهور في أوروبا حتى القرن الثامن عشر ، وقبل ذلك ، كان من النادر تناول مشكلة تعريف التمثيل بطريقة أكاديمية ، ولم يبدأ تدريس التمثيل بشكل رسمي ومؤسسي على نطاق واسع ، مما جعل من الصعب دراسة علم التمثيل قبل القرن العشرين ، ولذلك ركزت الدراسات المسرحية جل اهتمامها على المفاهيم التي كانت تؤثر على فن التمثيل المعاصر ، ولقد وضعت معظم الأعمال طبقا لنظام ستانيسلافسكي وامتداداته في الولايات المتحدة ، ويمكن تلمّس قسم من هذه المدرسة في طريقة التمثيل التي طورها مايكل تشيكوف ، أحد تلاميذ ستانيسلافسكي، والذي أصبح بعد ذلك موضوعا للبحث ، ولقد ركزت كثير من الأبحاث على نظام ميرهولد المتعلقة بالميكانيكا الحيوية ويشار إلى أنه في تقاليد الطرق المتمركزة حول الجسم ، يجب الأخذ في الاعتبار المدرسة الشهيرة لجاك ليكوك وتقاليد التمثيل لاتين دوكروكس اللذين يدرسان بشكل أكاديمي حاليا للتأكيد على تأثيرهما على تجارب الأداء المعاصرة وخارج المدارس المستقرة ،كما فعل نظام ورش العمل التربوية الكثير من أجل نشر الطرق والأساليب.

يُعتبر تدريس التمثيل من منظور الدراسات المسرحية مجالا مهما ومثمرا للبحث ، وعلى الرغم من الطفرة في ورش العمل و أشكال التعليم غير الرسمية ، لا تزال مدارس التمثيل أهم المداخل إلى المهنة ، حيث إن طرقها وفلسفاتها في التعليم تبدو انتقائية بشكل متزايد ، فهي عبارة عن مزيج من " التقاليد " و " الخيارات الفردية " ، كما أن مجال البحث ليس هو الافتراضات والنقاشات التي يقوم عليها التعليم فحسب بل هو أيضا منظور مقارن عبر الحدود الوطنية ، وتبدو التقاليد الوطنية في الثقافات المسرحية أنها تُفصح عن نفسها بشكل أكبر في مجال تدريس التمثيل .

يمكن أن نلمس الجانب التربوي في التمثيل في سياقات غير مهنية وخصوصا في مجال المسرح التطبيقي (انظر فصل 11) حيث يكون الهدف هو تحقيق مستوى من البراعة الفنية وليس السعي إلى ترسيخ مهارات تكاملية تعمل على زيادة الوعي ، وفي هذا السياق يمكن اعتبار التمثيل نشاطا تشاركيا داعما يركز على التفاعل بين الأفراد ، حيث أن جمع التمثيل بين القدرات المعرفية والبدنية وخصوصا القدرة على أداء الأدوار ـ يجعله عنصرا ـ أساسيا لعدة أنواع من الأنشطة الجماعية .

المناظير الثقافية

يعتبر الانتشار الواسع لأساليب الأداء غير الأوروبية وخصوصا الأسيوية ذا تأثير كبير على تعليم الأداء المعاصر ، وكان بيرتولت بريخت واحدا من منظري القرن العشرين الأوائل الذين أشاروا إلى تجارب التمثيل الأسيوية كوسيلة لإصلاح الاتجاه الواقعي النفسي في الغرب (بريخت 1964) ، وإذا تحرينا الحقيقة ، يمكن القول بأن مصلحي المسرح في أوائل القرن العشرين (أولف آبيا ، وإدوارد جوردون كريج ، وماكس رينهارت ، وفيزفولد ميرهولد ، وجاك كوبو على سبيل المثال لا الحصر) قد تأثروا إلى حد ما بالمسرح الأسيوي ، أما التأثير الأكبر على التمثيل فكان ظاهرة ما بعد الحرب ، حيث درس جروتوسكي ، وإن كان بشكل مختصر ، أشكال الأداء الآسوية ، والأهم من جروتوسكي نفسه كان تلميذه يوجينو باربا (باربا وسوايز 1991) الذي أسهمت مفاهيمه وتجاربه في " إنسانيات المسرح " في إحداث وعي دولي واستكشاف لأساليب الأداء التي تتبع خلفيات ثقافية متباينة .

ولقد استفاد بيتر بروك أيما أستفادة من أساليب التمثيل الواردة من العديد من الخلفيات الثقافية من خلال تضمين التنوع الثقافي في أبحاثه ، وتجدر الإشارة إلى أن مدارس التمثيل الغربية تشتمل على فنون حربية شرقية مثل أيكيدو أو تاي تشى في برامجها كجزء أساسي من برامج التدريب على الحركة .

وتبدو تقاليد الأداء الآسيوية بالنسبة للغربيين على أنها " متمركزة حول الجسم " وليست مهتمة بالعقل أو العواطف ، وتعتبر الأساليب التي طورها المخرج الياباني تاداش سوزوكي ذات تأثير هائل ، حيث تجمع طريقته بين أساليب الآداء الياباني التقليدية وفلسفته الخاصة .

لا تعتبر الدراسات المتعلقة بأساليب التمثيل اختراعا غربيا خالصا ، حيث إن الثقافات الهندية واليابانية قد أنتجتا أفكارا ذات قيمة بشأن التمثيل بالإضافة إلى الجوانب الأخرى من الفن المسرحي ، وتعتبر ": ناتياشاسترا " ، التي وضعت بين عامي 200 قبل الميلاد و 200 بعد الميلاد على يد بهارتا موني خلاصة مهمة للتجارب والجوانب الجمالية للمسرح الهندي السانكسرتي الذي يجمع بين الدراما والرقص والموسيقى وكان النص غالبا ما تتم مضاهاته بما ورد في كتاب أرسطو " فن النظم " لأنه يميز بين العواطف الصادرة عن النص والممثلين (بهافا) وبين المشاعر التي يثيرونها لدى المتفرجين وهي ما يطلق عليها بالنهدية (رازا) ، وهناك ثمانية جوانب لما يطلق عليه رازا وهي الحب والشفقة والغضب والامتعاض والبطولة والرعب والفكاهة . كل ذلك يمكن مضاهاته بالنظام البلاغي للعواطف الذي فصله مؤسسه الأول زيمي في القرن الرابع عشر .

مقتطفات من " بهافا " و " رازا " حسب ناتياشاسترا

" رازا " هـي المحصـلة النهائيـة لــ " فيبهافـا " (المثـير) و " أنوبهافـا" (رد الفعـل غـير التطوعي) و " فياهيكاري بهافا " (رد الفعل التطوعي) فعلى سـبيل المثـال ، كـما نخلـط العديد من التوابل والصلصات والأعشاب ومواد أخـرى ونشـعر بمـذاق مـا (يختلـف عـن مذاق كل مكون على حدة) وعند خلط مواد مثل العسل الأسود مع مواد أخـرى وتخـرج لنا ستة أنواع من المذاقات فإنه كذلك يحدث مع العواطف المختلفـة تصـبح مـا تسـمى " ستايبي بهافا " ذوقا جديدا (رازا + نكهة + مشاعر) . ولكن مـا هـو الشيء الـذي نطلـق عليه " رازا " ، الإجابة هي : لأنها تعطي مذاقا لذيذا فقد سميت رازا ، ولكن كيف تكـون هذه المتعة ؟ فالأشخاص الذين يأكلون طعاما مضافا إليه توابل وصلصات مختلفـة سـوف يستمتعون بالمذاقات المختلفة ويشعرون بالسعادة أو الرضا إذا كـانوا حساسـين ، وكـذلك فإن المتفرجين الحساسين يشعرون بالسعادة بعد أن يسـتمتعوا بمختلـف العواطـف التـي يعبر عنها الممثلون من خلال الكلـمات والإشـارات والمشـاعر ، هـذا الشـعور الصـادر عـن المتفرجين يعرف بـ " رازا " .

العلاقة بين " رازا " و " بهافا "

قد نسأل سؤالا هنا : هل الـ"بهافا " هي التي أنتجت الـ " رازا " أم أن الــ " رازا " هي التي أنتجت الـ "بهافا " ، يعتقد البعض أن علاقتهما تكافلية ، ولكن قد لا يعتبر ذلـك صحيحا ، حيث يمكن أن نلاحظ بوضوح أن الـ " رازا " هي نتاج لـ "بهافا " وليس العكس ، وفيما يلي بعض الأدلة التي تدعم هذا الرأي:

1ـ يقول منتجو المسرح إن الـ " بهافا " قد سميت بهذا الاسم لأنها تؤدي إلى الــ " بهـو " ، وهي عبارة عن " رازا " ناتجة عن أنواع مختلفة من التمثيل .

2ـ ينتج عن العديد من المواد بمختلف أنواعها نكهة مميزة وكذلك فإن الــ "بهافـا " تنـتج نكهة من خلال التمثيل .

3ـ لا توجد " رازا " (نكهة) بدون " بهافا " ولا توجد " بهافا " بدون " رازا " ، ومن خـلال التمثيل ، يؤديان معا إلى نتيجة مميزة (رانجاتشاريا 1996 : 55) .

تعتبر انسانيات المسرح حالة خاصة للتمثيل المتأثر بتلاقي الثقافات ، كما ورد في كتابات يوجينو باربا ، وباربا هو مخرج مسرحي ومربي وباحث ، وهو شخصية إيطالية تلقى تعليمه في النرويج وبولندا حيث عمل هناك مع جيرزي جروتوسكي ويقيم الآن في الدانمارك ولقد أجرى أبحاثه في إطار المدرسة الدولية لانسانيات المسرح التي تعقد مؤتمراتها منذ 1980 في بلدان مختلفة .

وفي رأي باربا ، تعتبر " انسانيات المسرح " هي دراسة العوامل الفسيولوجية والثقافية التي تحكم الكائن البشري في موقف الأداء .

فيما يتعلق ببرنامجه البحثي ، يهتم باربا بالتعرف على المبادئ العامة التي تحكم الأداء بغض النظر عن الأصل الثقافي . ويعتبر مذهبه مذهبا مقارنا قائما على التعدد الثقافي حيث يشتمل على التقليد الأوبرالي الغربي بالإضافة إلى أوبرا " بيكنج " ومسرح " نو " ، ولكي يتمكن من هذا التنوع قام بتطوير إطار للمصطلحات واتجاه يجعل ذلك التنوع أكثر ثراء .

كان اهتمامه الأساسي هو الجسم البشري والطريقة التي تقوم بها العديد من ثقافات الأداء المختلفة بتشكيلة من خلال تجارب تدريبية محددة بالإضافة إلى نطاق واسع من الأعراف الثقافية ومن أحد نقاط التحول الشهيرة هو المقالة التي تحمل عنوان " أساليب الجسم " التي كتبها عالم الأجناس الفرنسي مارسيل ماوس (1934 ـ 1973) الذي يشدد على أن الثقافة تؤثر على التجارب البدنية الأساسية مثل طريقة المشي والجلوس والجري .. الخ . وتعتبر أساليب الجسم حقائق تحددها العوامل الطبيعية والثقافية وليست مسلمات نفسية.

سيرا على خطوات ماوس ، يبين باربا أن طبيعة الأساليب البدنية التي تحددها الثقافة تفصح عن نفسها بشكل بالغ الوضوح في تقاليد الأداء ، والفارق الأساسي يمكن إدراكه بين تقاليد الأداء التي تركز على الأساليب اليومية ، فالتمثيل المسرحي الغربي ، وخصوصا منذ القرن التاسع عشر ، قد ركز على الأساليب اليومية ، بمعنى محاولات المؤدي في تقليد الأساليب البدنية للحياة اليومية ، كما أن الأشكال التقليدية الأسيوية مثل كابوكي في اليابان أو كاشاكالي في الهند ، على الجانب الآخر قد طوروا تقاليدا جسمية متقنة تتطلب تدريبا متواصلا ، أحيانا من مرحلة الطفولة،

والتي بها بعض التشابه مع الحركات التي تحدث في الحياة اليومية والتي يطلق عليها أساليب أكثر من يومية ، والأمثلة الأخرى هي الأكروبات والتمثيل الصامت والأشكال المسرحية عالية التنسيق مثل الشكل الإيطالي " كوميديا ديلارتي " ، وطبقا لباربا يعتبر هدف المسرح الواقعي هو تقليد الأساليب البدنية اليومية بدرجة عالية من الدقة ، وهو هدف نجده محققا بشكل كامل في الأسلوب التربوي في التمثيل عند ستانيسلافسكي .

من السهل التعرف على الاختلافات الثقافية في تقاليد الأداء ، ولعل المهمة الأكثر صعوبة هي التعرف على المبادئ العامة ، ويسأل باربا كيف يمكن للمرء أن يقارن بين راقص الباليه وممثل الكابوكي ؟ ولكي يفعل ذلك ، على المرء أن يتقدم للمستوى الثاني من التحليل الذي يطلق عليه باربا " ما قبل التعبيري " الذي يشير إلى مستوى أساسي من التنظيم يشترك فيه كل المؤدين " (باربا و سافاريز 1991 : 187) . إن مستوى ما قبل التعبير في الأساليب البدنية موجود قبل المعاني الثقافية وقبل وجود التقاليد ، ويشتمل هذا البعد على عناصر مثل الاتزان والوزن ووضع العمود الفقري وحركة العين إلخ ... التي تستخدم في إخراج الطاقة المتوقعة ، ويطلق على هذه الطاقة مصطلح " الحضور " وهي سمة يمكن أن يتقنها مؤدون معينون والتي تلفت انتباه المتفرجين حتى لو لم يتفوهوا بكلمة .

وطبقا لنظرية باربا فإن هذه القدرة لها علاقة طفيفة بالنيّة الواعية أو القدرة على التعبير ولكن لها علاقة بالأساليب التي تتم عن غير وعي والتي هي نتيجة التدريب الطويل في تقاليد المسرح المقننة .. يطوع المؤدون قوامهم طبقا لأشكال وضغوط محددة ، كما أن هذه الأشكال والضغوط هي التي تخلق التنوير داخل المتفرج (باربا وسافاريز 1991 : 186).

على الرغم من الانتشار الدولي لتقاليد الأداء مثل مشروع باربا " المدرسة الدولية لإنسانيات المسرح " والتي تشترك في جوانب قليلة مع التمثيل القائم على الشخصية ، فإن مفاهيمنا الحالية عن التمثيل لا تزال تدور حول المحاور الثلاث التي أشرنا إليها سابقا ، وبغض النظر عما إذا كنا نتناول الطرق التي تتعلق بالتركيز والتجرد ونكران الذات ، فإن ثلاثتهم يركزون على فكرة أن المؤدى يجسد دورا ما ، وسواء

كان فصل ستانيسلافسكي بين اهتمام الممثل بنفسه واهتمامه بدوره أو متطلب بريخت بأن الممثل يفصل بوضوح بين ذاته ودوره أو حتى إصرار جروتوسكي على التركيز على أداء الممثل لدوره ، فإنه في كل الحالات تبقى العلاقة بين الكيانين ، الممثل والدور ، حيث يتفق الجميع على فكرة أن مهمة الممثل هي في الأساس فهم الشخصية التي يرسمها المؤلف بالكلمات .

تعتبر مسألة مساواة أداء الدور بالتمثيل في الغالب توجها غربيا ، وعلى الرغم من أن هذا الأمر قد يكون موجودا في الأشكال المسرحية الآسيوية فإن النصين المأخوذين من نايتاشاسترا وزيمي يفترضان أن أداء الدور ليس هو الوظيفة الأساسية للممثل ، ففي المسرح الهندي تتمثل مهمة الممثل في إثارة نوع من الاستجابة من قبل المتفرج ، وفي مسرح " نو " تكمن مهارة المؤدي في تنفيذ سلاسل الحركة المنسقة تنسيقا عاليا مع الغناء ، وحتى في الغرب ، كان هناك شك في مثل هذه المساواة ، ففي الستينيات ، وبشكل أساسي واستجابة لأحداث نيويورك قام المؤدي والمنظر مايكل كيربي بصياغة مصطلح " التمثيل غير المقولب " (كيربي 1972) لتبرير أشكال الأداء التي لا تخلق دورا روائيا وتمثيليا ، وبالنظر إلى معظم الاتجاهات الحديثة في المسرح وخصوصا في المجال الذي يتوسط المسرح التجريبي وفن الأداء ، يمكننا القول بأن مسألة " الشخصية "هي بالتأكيد في أزمة سواء من ناحية الأداء أو أي شيء آخر ، كما أن الاتجاهات الحديثة نحو " مسرح ما بعد الدراما " أو " مسرح بدون شخوص" الذي نجده في نصوص هاينز مولر ، بالإضافة إلى أعمال روبرت ويلسون أو جماعة الترفيه البريطانية ، كل ذلك يتطلب مهارات ومهام جديدة تماما من قبل الممثل ، وقد يبدو أن نظرية التمثيل تحتاج إلي معايير ومصطلحات جديدة لكي تواكب التطورات الحادثة على خشبة المسرح .

مقتطفات من مقالة زيمي عن مسرح " نو "

سؤال : ما العلاقة بين الحركة والنص في أداء " نو " ؟

الإجابة : يمكن فهم هذا الأمر من خلال مراجعة دقيقة ، حيث إن كل أنواع الحركة المتعددة في مسرح " نو " المتضمنة في الأداء تعتمد على النص ، فهذه الأشياء مثل وضع القوام والهيئة مرتبطة بالنص أيضا ، وبالتحديد ، على الممثل أن يعبر عن المشاعر التي تتفق مع الكلمات التي يتفوه بها ، فعلى سبيل المثال ، عند افتراض فكرة ملاحظة شيء ما في النص يقوم الممثل بالنظر ، وعند ذكر أمور مثل الإشارة أو الجذب يقوم الممثل بعمل الإشارة الملائمة وعندما يكون من اللازم سماع صوت معين يتخذ الممثل موقف الاستماع ، ولأن الجسم يستخدم في خدمة كل ما يذكر في النص ، فإن هذه الإشارات في حد ذاتها تشكل أسلوب التمثيل الملائم ، ويتعلق أهم أنماط الحركة باستخدام الممثل لكامل جسده أما ثاني أهم نمط فإنه يتعلق باستخدام الأقدام ، وبالتالي يجب أن تتناغم حركات الجسد مع الأغاني وكذلك السياق الموجود في نص " نو " ، ويشار إلى أنه من الصعب وصف هذا التأثير في الكتابة ، ومن الأفضل أن نراقب وأن نتعلم أثناء البروفات الفعلية ، إذ عندما يتدرب الفرد بشكل كامل على نص المسرحية فيجب أن تشارك الأغاني والإشارات بنفس الروح ، إن اتحاد الموسيقى والحركة يمثل نوعا من التحكم يقوم به الممثل على أعمق مبادئ الفن لدى " نو " فعندما يتحدث الفرد عن الاتقان الحقيقي فإنه يعني هذا المبدأ . وهذه نقطة أساسية : بما أن الموسيقى والحركة مهارتان مختلفتان فإن الفنان الذي يمكنه الجمع بينهما في كيان واحد يمكنه أن يظهر أعظم وأعلى موهبة حيث إن هذا الجمع بين المهارتين يمثل أداء قويا بشكل حقيقي .

الفصل الثاني

المتفرجون والجماهير

"في المسرح ، يتولى الجمهور تنظيم الأداء" (بيرتولت بريخت ، اربيتسجورنال)
"جمهور بلا تاريخ ليس بجمهور" (هيربرت بلاو ، " ذي أودينيس ")

لقد أصبح أمرا مألوفا في الدراسات المسرحية الإقرار بأن المتفرج يقع في قلب الحدث المسرحي ومن ثم المسرح نفسه ، فعلى المستوى الأول ، هذا الكلام يفسر نفسه بنفسه بمعنى أن الأداء المسرحي بدون جمهور يعتبر في أحسن حالاته بروفة وفي اسوأها محتوى افتراضيا ، ولا يعارض هذا القول إلا القليل من الباحثين ، فالإدعاءات بشأن الاهتمام بمحورية المتفرجين يمكن ملاحظتها في معظم مجالات الدراسات المسرحية : حيث تتجسد في تحليل الأداء بالإضافة إلى نظرية المسرح وتاريخه ، ولا يقابل هذه المحورية المزعومة ما يعادلها من الأبحاث في وزنها ، فالكتب الرئيسية بشأن هذا الموضوع يمكن عدها على أصابع اليد الواحدة ، وهناك عدة أسباب لذلك ، أهمها هو أن الدراسات المسرحية قد عرفت نفسها مثل الأدب وتاريخ الفن ـ على أنها نظام يتناول موضوعا جماليا : بدءا من الدراما ثم الأداء المسرحي ، وكما سنرى في أجزاء متعددة من هذا الكتاب ، هناك طريقة مختلفة في تناول هذا الموضوع بمعنى أن كل الاستراتيجيات التفسيرية التي طورتها العلوم الإنسانية لدراسة النصوص والصور والمقطوعات الموسيقية يمكن تطبيقها على المسرح أيضا بل تم تطبيقها بالفعل ، السبب الثاني يمكن حصره في قلة الاهتمام بمسألة المشاهد كما يتضح في رموز المسرح كما أوضحت سوزان بينيت في كتابها المهم " جمهور المسرح : نظرية الإنتاج والاستقبال " (1990 : 72) ، ولأن الرمزية هيمنت على نظرية المسرح وتحليلاته في السبعينيات والثمانينيات ، فقد ظلت الأبحاث التي تهتم بالمتفرج تحظى بقليل من الاهتمام ، والسبب الثالث يمكن أن نجده في الصعوبة المنهجية التي تميز الأبحاث المهتمة بالجماهير ، فدراسة المتفرج على المستوى الفردي أو الجماعي تعني الانتقال من تفسير الموضوع الجمالي إلى دراسة الاستجابات المعرفية والعاطفية للبشر الحقيقيين ، ويعتبر هذا هو مجال علم النفس أو علم الاجتماع التجريبي ولا يملك معظم باحثي المسرح هذا النوع من الخلفية والتدريب البحثيين ، ومع ذلك ، لا يعني هذا أن هذه المشكلة لا

يمكن تجاوزها كما يحاول أن يوضح هذا الفصل . وتظل الحقيقة بأنه من السهل جدا أن نصر على أهمية متفرجي المسرح بدلا من البحث الفعلي في إسهاماتهم في الأداء في حالة تاريخية أو معاصرة معينة ، ويعتقد كثير من الباحثين أن هناك قيمة ضئيلة في فصل المتفرج عن مسألة الأداء العريضة أو المسائل المتعلقة بحيز الأداء ، وسوف يتم تناول المسألتين في الفصول القادمة عندما نناقش قضايا تتعلق بالمتفرجين .

كما ذكرنا آنفا ظل الإصرار على استجابة المتفرج كعنصر أساسي في المسرح معروفا على المستوى النظري والعملي ، حيث طرح مفهوم " التنفيس " عند أرسطو سؤالا خاصا بتأثير الأداء المسرحي في قلب النظرية الدرامية والمسرحية ، وبنفس الطريقة وعلى مدار القرنين الماضيين كان من المقبول أن الإنتاج والاستقبال يعملان معا على خلق نوع من " التعارف " بين المتفرج والشخصيات الممثلة على المسرح (انظر فصل 4) وهو مفهوم ذاع صيته نظريا ودراميا في القرن الثامن عشر ، ويفترض التعارف أيضا " امتناع التكذيب " أو كما يقول صامويل تايلور كوليردج (1817) : قبول المتفرج أو القارئ بالعالم الخيالي أو الافتراضي على الورق أو على المسرح ، كل هذه مصطلحات مألوفة حتى خارج الدراسات المسرحية كما أنها تشكل أسئلة محورية بالنسبة للأبحاث المتعلقة بالمتفرجين .

إن الاهتمام بوظيفة المتفرج وإسهامه في الأداء المسرحي هو بلاشك ابتكار ينسب إلى الدراسات المسرحية ففي مقدمات المسرحيات ، حيث كان الجمهور يخاطب بشكل مباشر ، نجد العديد من النصائح والوصايا ، فتوجه شيكسبير إلى الجمهور في مقدمته لمسرحية هنري الخامس (1599) " لملموا نقائصنا بأفكاركم " يضع أساسا لنشاط عقلي ضروري لتفعيل الأداء ، كذلك العقد الذي أبرمه بن جونسون بين الجمهور والكاتب المسرحي والذي يوافق فيه الكاتب المسرحي على توفير المسرحية ويوافق الجمهور على دفع أموالهم وأن يظلوا هادئين ويمارسوا النقد ـ هذا العقد يمكن النظر إليه حرفيا على أنه نموذج للعقد المسرحي والذي يعتبره الباحثون قلب الأداء المسرحي .

عطفا على ما سبق يمكن القول بأنه لا داعي للبحث في موضوع متميز وهو " المتفرج" منفصلا عن الأداء ككل ، ولأن مجال دراسات المسرح والأداء في تطور مستمر فإنه بالفعل يعتبر مجالا للبحث .

وسوف يعامل المتفرجون بالفعل في هذا الكتاب في العديد من المواقع من حيث نظرية المسرح (فصل 4) ، ومن حيث تحليل الأداء (فصل 8) ومن حيث المسرح التطبيقي (فصل 11) ، ولكن في الوقت الراهن ، حاولت الدراسات المسرحية تحديد مجالات البحث التي تدور حول المتفرجين والجمهور والاستقبال ، ولا يشير كل مصطلح إلى موضوع بحثي فحسب ولكن إلى تجارب بحثية ونظم تعليمية مختلفة ، وعلى الرغم من أن هذه المفاهيم ليست متقاربة إلا أنها عادة ما تتداخل ، ويلاحظ في التقسيم التالي أن هناك فروقا أساسية من حيث المفهوم ومن حيث المذاهب التعليمية .

المصطلح	التعريف	المجال / المذهب
المتفرج	أـ الفردي ، المستقبل الفعلي . ب ـ المستقبل المثالي أو الافتراضي ـ نمط مصغر .	علم النفس ، المعرفة ، العواطف ، الرمزية ، علم الجمال ، نظرية الاستقبال .
الجمهور / الشعب	ـ جماعات المتفرجين لأداء معين أو لفترة تاريخية . ـ نمط مكبر .	علم الاجتماع ، التاريخ ، التحليل النفسي ، الاقتصاد

بينما تشير التقسيمات السابقة إلى مجالات بحثية واتجاهات منهجية ، إلا أنها لا تجيب عن السؤال الخاص بكيفية دراسة المتفرجين والجماهير دراسة فعلية ، وهناك أسئلة تتعلق بالنظرية والطريقة ، وإذا أردنا أن نتحدث بتوسع أكثر ، يمكننا القول بأن معظم البحث حتى وقتنا هذا يركز على (أ) المتفرج الفعلي الفرد (ب) المتفرج الافتراضي (ج) الجماهير كجماعات .

استجابة المتفرج

يمكن تقسيم مسألة استجابة المتفرج إلى مجالات معرفية ووجدانية حيث إن النشاط الذهني المطلوب لمتابعة الأداء المسرحي والاستجابة له يعتبر نشاطا معرفيا ، أما بالنسبة للآثار العاطفية التي يحدثها المسرح على المتفرجين فهي تنتمي إلى المجال الوجداني ، وفي الواقع الجانبان متداخلان بشكل كبير ولكن لأسباب استكشافية يعتبر من المفيد أن نتناول الجانبين كل على انفراد لأنهما يلقيان الضوء على مجالين مختلفين للبحث .

تتعدد الأنشطة المعرفية المطلوبة للمشاركة في الأداء المسرحي كما أنها لا تبدأ عند رفع الستارة وإطفاء الأنوار ، بل قبل ذلك بوقت طويل ، ويقدم عالم الاجتماع ايرفنج جوفمان في دراسته المهمة "تحليل الإطار : مقال عن تنظيم الخبرة " عرضا موسعا لنظرية معقدة تفسر كيفية استخدام الأفراد لأشكال مختلفة من السلوك التي يطلق عليها مصطلح " الإطارات " في مواقف مختلفة ، والإطارات هي " مبادئ تنظيمية تتحكم في الأحداث الاجتماعية والانخراط فيها " (جوفمان 1974 : 10) ، ويشار إلى أن التمثيل يتطلب اتجاها مختلفا وطائفة من السلوكيات أكثر من مجرد الإجابة عن أسئلة في مقابلة ما لوظيفة ما ، هذه السلوكيات والاتجاهات أو " الإطارات " هي عبارة عن قدرات ومهارات معرفية مكتسبة اجتماعيا ، وتتكون من مجموعة من القواعد والتقاليد الثابتة ، ويعتبر الإطار المسرحي مهما بشكل خاص لأن جوفمان يستخدمه في ضرب أمثلة للعديد من أشكال نظريته ، ويلاحظ أن ارتياد المسرح تحدده سلسلة من السلوكيات المعقدة التي تنظم طريقة تصرف المتفرجين تجاه بعضهم البعض وتجاه الأداء والمؤدين على خشبة المسرح ، هذه السلوكيات تحددها الثقافة وكذلك الطبقة إلى درجة كبيرة ، حتى داخل الثقافة اليورو أمريكية ، وتجدر الإشارة إلى أن الإطارات ليست محصنة أو لا يمكن انتهاكها حيث إن جوفمان يخصص معظم كتابه لبيان ماذا يحدث عندما تنكسر الإطارات أو يتم تجاوزها أو يعاد تحديدها ، فالسلوك الوظيفي اجتماعيا يتطلب منا أن نغير الإطارات حسبما يقتضي الموقف ،

ويدرس جوفمان أيضا ماذا يحدث عند تطبيق التقاليد التي تحكم نوعا معينا من الإطارات على نوع آخر من الأنشطة التي لم تحدد في ذلك الإطار، وهذه عملية يطلق عليها " التكييف " ويشار إلى أن إحدى المحاولات لاضفاء الطابع الشعائري على المسرح تتضمن قيام المؤدين والمتفرجين بتكييف تقاليد الشعائر وما يرتبط بها من سلوكيات مع إطار المسرح .

لقد قام الباحث المسرحي الهولندي هنري شويناكر بتطبيق نظرية جوفمان على المسرح (شونيماكر 1990) حيث يضع أربعة فروض بشأن الإطار المسرحي :

1ـ يجب تطوير مهارة الإطار حيث إن التقاليد والسلوكيات ليست فطرية بل يجب تعلمها .

2ـ تعتبر الإطارات عارضة بمعنى أنها عرضة للتغير التاريخي .

3ـ تشيرالأمور العارضة أيضا إلى الاختلافات الثقافية ، فالعناصر والمعايير والسلوكيات التي تشكل الإطار المسرحي ليست متجانسة ولكنها تظهر في أشكال محددة ثقافيا .

4ـ يحدد الإطار المسرحي ردود الأفعال المعرفية والعاطفية لدى المتفرج حيث إن كل الأفعال على خشبة المسرح ـ حتى وإن تطابقت مع الأفعال في الحياة الواقعية ـ تحكمها قواعد الإطار المسرحي .

تقوم سوزان بينيت في دراستها القيمة عن المتفرج والمسرح بعنوان " جماهير المسرح " بتقسيم الإطار المسرحي إلى قسمين : القسم الداخلي والقسم الخارجي ، وتعرّف بينيت الإطار الخارجي بأنه " المكون الثقافي " الذي يشتمل على خلق الحدث المسرحي :/ وهو عمل المؤدين وكذلك توقعات الجماهير من الأداء ، أما الإطار الداخلي فهو الأداء المسرحي نفسه وهو " خبرة المتفرج بشأن عالم المسرح " (بينيت 19909 : 1) ، ولا يتطابق استخدام بينيت لمصطلح " الإطار " بالضبط مع استخدام جوفمان لنفس المصطلح ولكنه لا يزال يشدد على الحاجة إلى التفرقة بين المستويين المختلفين للحدث المسرحي ، وهي تفرقة ضرورية بالنسبة للبحث المتعلق بالمتفرج والجمهور ، وسوف نخصص الجزء القادم لمراجعة الطرق التي يدرس بها الإطار الداخلي .

تستقي المذاهب التي ناقشناها حتى الآن طريقتها البحثية بشكل حصري من العلوم الاجتماعية ، ولا يعتبر هذا مثارا للدهشة بالنظر إلى هيمنة العلوم الاجتماعية في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين عندما كانت الدراسات المسرحية نفسها تشهد توسعا ، ولقد وجدت الدعوة لوضع المتفرج في دور القيادة دعما واسع النطاق ، كما أن العلوم الاجتماعية ، وخصوصا علم الاجتماع وعلم النفس ـ اعتمدت على الطرق المتاحة للإجابة عن أية أسئلة ، كما أن العلوم الإنسانية طورت وسائل للإجابة عن تلك الأسئلة باستخدام طرق تتفق مع ممارساتها التفسيرية التقليدية ، وحتى في الدراسات الأدبية في أواخر الستينيات تم تسليط الضوء على القارئ واعتبر في درجة الأهمية مثل المؤلف إلم يكن المنشئ الحقيقي للنص ، ففي فرنسا أصبح إعلان رونالد بارتيز عن موت المؤلف نقطة التجمع للبحوث بشأن الاستقبال مثلما أصبحت دعوته لعلاقة غرامية بين القارئ والنص في كتابة " متعة النص " (1975) ، والذي كان يتحدى فيه الأفكار القديمة للنصوص والتي كان بها معاني جامدة يضعها المؤلف عن عمد ، ومن وجهة نظر بارتيز فإن القارئ هو الذي يخلق المعنى وليس المؤلف .

ثمة فكرة مماثلة ـ على الرغم من تأسيسها على فرضيات نظرية مختلفة ـ تلك التي قدمها المؤرخ إيرنست جومبريتش عن الفنون المرئية ، حيث ركز جومبريتش على " دور المشاهد " في صياغة المعنى من صورة بصرية كاملة في دراسة المهمة " الفن وخداع البصر : دراسة في دلالة الصورة من منظور نفسي " (1960) ، ويبين بالتالي جومبريتش في هذا الكتاب أن الصورة تكون في الغالب غير مكتملة وبالتالي يقوم المشاهد بإعادة بناء أو " تكملة " تلك الصورة من خلال الجمع بين الخبرة السابقة والخريطة السابقة والخريطة الذهنية والتفسير الاستنباطي ، ولقد نوقشت تلك النظرية على نطاق واسع في مجال الدراسات المسرحية في المراحل الأولى لدراسات الاستقبال حيث كانت تتداخل فكرة الاستنباط مع أفكار مماثلة عن دور المتفرج في صياغة معنى الأداء .

لقد كان لكتابات طائفة من باحثي الأدب بجامعة كونستانس بالمانيا تأثير مماثل على القارة بأكملها ، حيث تحدى كل من ولفجانج إيزر وهانزروبيرت جوسي فكرة النص الثابت الذي يمكن استنباط معانيه العميقة من خلال تفسيرات معينة ، بل أشارا إلى المعرفة المتزايدة لعمل القارئ في إتمام النص الأدبي ، وملء الفراغات التي يشتمل عليها كل نص ، وتجدر الإشارة إلى أن عملية اتمام النص تتغير مع الزمن لأن كل جيل من القراء له فهمه الخاص به للنص ، وخصوصا الكتب السماوية المنزلة ، حيث إن كل قارئ له " أفق للتوقع " بالنسبة لعملية القراءة والذي يُبنى على الخبرة السابقة من ناحية وإشارات النص مثل أسلوب الكتابة من ناحية أخرى ، ولكي يصف التكامل بين القارئ والنص من حيث صياغة المعنى قام ولفجانج بصياغة مصطلح " القارئ الضمني " للإشارة إلى القارئ غير التجريبي أو غير التاريخي والذي تعتمد استجاباته على بناء النص (ايزر 1978) ويشار إلى أن هذا المفهوم يتحاشى خطر فقدان التواصل مع العمل نفسه ، وعلى الرغم من أن استجابات الأفراد قد تكون مختلفة ، يمكن قياسها في ضوء العناصر التركيبية الموجودة في النص .

على الرغم من أن النظرية القائمة على القارئ والاستجابة بدأت تفقد هيمنتها مع أواخر الثمانينيات في مجال الدراسات النقدية ـ كما توضح سوزان بينيت (بينيت 1990 ـ 36) . إلا أنها تركت تراثا داخل مجال الدراسات المسرحية ، ولقد جرت عدة محاولات لتطويع النظريات القائمة على القارئ والاستجابة مع مجال الدراسات المسرحية ، حيث قام باتريس بافيس على سبيل المثال بتطبيق مفهوم القارئ الضمني بل وقام بصياغة مفهوم " المتفرج الضمني " ، كما يبين أن العمل المسرحي مثله مثل النص الأدبي يشتمل على شبكات من " التراكيب التي تحث على الاستجابة " ، فعلم جماليات الاستقبال يفترض أن التواصل الجمالي يتحقق من خلال دمج التراكيب المشجعة على الاستجابة مع توقعات ومعرفة المتفرج أو القارئ ، ويطلق على هذه الأمور ـ طبقا لبيفس اللحظات التي يمتزج فيها الإنتاج بالاستقبال عندما يحول المتفرجون المعاني إلى إشارات تظهر على خشبة المسرح ، ولا يعتبر بافيس المتفرج مستقبلا سلبيا للفيض الدائم من الإشارات المنبعثة من مجال الأداء ، كما أن المتفرج

يحمل عددا من أدلة الاستقبال المختلفة التـي تنشـط في نفـس الوقـت ، وهـي تشـتمل عـلى الأدلة النفسية التي تحدد :

- إدراك الحيز (الفصل الثالث) وتأثير الطبيعة التفاعليـة للحيـز والاسـتقبال ، فهنـاك عوامل مثل المكان داخل المسرح لها تأثير حاسم على اتجاهات الاستقبال.
- تحديد الخداع البصري والتمتع به وخلق عالم افتراضي ، وتتـأثر هـذه العمليـة بقـوة بآليات اللاوعي.
- " أفق التوقع " الذي يمكن تحديده من خـلال الخـبرات السـابقة والمعرفـة السـابقة التي يضفيها المتفرج على الأداء .

الأدلة الأيديولوجيـة :

- معرفة حقيقة الجمهور .
- آليات التكيف الأيديولوجي مثل التعليم والإعلام .

الأدلة الأيديولوجية الجمالية :

- الأدلة المسرحية لمرحلة ما ، نوع المسرح ، الأسلوب الأدبي ، وأسلوب التمثيل .
- أدلة الرواية .

الأدلة التي تربط بين علم الجمال والأيديولوجيا :

- توقعات المتفرج للمسرح .
- أنماط الحقيقة الاجتماعية التي قد يبحث عنها المتفرج في المسرحية .
- الآلية التي يُستخدم بها العمل الدرامي والمسرحي للوصول إلى الـدليل الأيـديولوجي الذي قد يساعد الجمهور على قراءة المسرحيات السابقة .
- تفضيل بعض الأشكال الدرامية مثل التراجيديا أو الكوميـديا أو العبثيـات في فـترات معينة .

ارتبط تحليل الأداء بالإشارة في السنوات الأخيرة بالبحوث التجريبية المتعلقة بالجماهير في محاولة للتغلب على الأزدواجية بين الإنتاج والاستقبال ، وتجدر الإشارة إلى أن هذا النوع من البحث يتقدم على مرحلتين، المرحلة الأولى تحدد فيها الإشارات والأدلة في العمل المسرحي ، وفي المرحلة الثانية تتم مقارنة النتائج بردود أفعال الجمهور وآرائه والتي عادة ما يتم جمعها بواسطة استبيان أو من خلال مناقشات ، ثم يتم بعد ذلك مقارنة البيانات بالنظر إلى تأكيد نجاح العمل في الوصول إلى جمهوره (مارتن وساوتر 1997) .

إن الفرضية التي تكمن وراء هذا النوع من البحوث ربما تكون محط تساؤل ، ففي الكثير من ألوان المسرح والأداء التجريبي ، قد لا تكون هناك رغبة واعية " للاتصال "، كما أن أشكال الخبرة قد تكون موجهة بشكل أكبر نحو الاستفزاز وسوء التوجيه .

إن التكييف الحديث لنظرية الاستقبال يشتمل على فكرة " التأثر " التي تشير إلى الطريقة التي تتأثر بها الخبرة المسرحية بالمعرفة أو الخبرة السابقة ، ففي دراسة بعنوان " المسرح المسكون " المسرح كآلة ذاكرة " يبين مارفين كارلسون مدى تأثر استقبال العمل المسرحي بالذاكرة ، فالخبرة الحالية دائما ما تتأثر بالخبرات والتداعيات السابقة التي يتم تعديلها ونقلها من خلال عملية إعادة التدوير والاستحضار (كارلسون 2003 : 2) ، ويتساءل كارلسون عن ماهية الذكريات التي يضفيها المتفرج على العمل المسرحي وضرورة هذه الخبرات السابقة في عملية الاستقبال ، حيث إن هذه الذكريات قد تشير إلى الأعمال السابقة أو الممثلين أو نص المسرحية في حالة الأعمال الكلاسيكية .

للحديث بشكل أكثر عمومية يمكن القول بأن استجابة المتفرج لأداء ما تتأثر بشكل قاطع بما يطلق عليه ريك نوليس " الخطاب العام " وهو مصطلح واسع يشتمل على ثروة المعلومات التي يولدها المسرح عن نفسه وعن أعماله .

" يشتمل هذا بالطبع على المواد المتعلقة بالانتشار الجماهيري لعرض معين مثل الملصقات والبرامج والإعلانات ومقابلات ما قبل العرض إلخ ... كما أنها تشتمل على مناقشات عامة حول العمل المسرحي والتي تشكل في مجملها الاستجابة بوسائل

مباشرة وواضحة ، وتشتمل كذلك على المردود الشامل لهذه المواد جنبا إلى جنب مع الشعارات والكتيبات وطرق التمويل وتقارير المخرجين الفنيين ، وتاريخ الشركة وماضيها ، وتقاليد البرمجة ، وأماكن العرض ، حتى أسعار التذاكر ، وجودة ونوع المرطبات المتاحة " (نوليس 2004 : 91) .

يبين نوليس بالأمثلة أن الخطاب العام المحيط بالمسرح والذي يتأثر بالمسرح من خلال التسويق والإعلان ، عادة ما يتجاوز أي عمل مسرحي ، حيث يعمل من خلال " مردود تراكمي " بمرور الزمن حيث يستغرق احيانا سنوات وأحيانا عقودا من السنين كما في حالة المسارح الشهيرة مثل مسرح "أبي "في دبلن بحكم ارتباطه بالقومية الأيرلندية أو ارتباط فرقة بيرلنر " ببريخت و المسرح السياسي .

توثق البحوث التي ناقشناها هنا أمورا تزيد قليلا عن الخطوات الأولى نحو تطوير أدوات تحليلية من أجل دراسة استجابة المتفرج للأداء ، وقد نكون أكثر تفاؤلا إذا ما توقعنا مستوى مماثلا من التعقيد والكمية لتحليل الأداء كمنتج جمالي تركز نظرية الاستقبال واستجابة القارئ بشكل رئيسي على ما نطلق عليه هنا " النمط المعرفي للمتفرجين " فالمتفرج في المسرح يتصرف ويتفاعل بطرق عديدة ومختلفة ، وتتدرج هذه التفاعلات من الإثارة العاطفية القصوى مثل الدموع أو الضحك أو السخط ـ حتى الملل الشديد الذي ينتهي بالنوم والشخير ، وقد بدأ الباحثون في أوائل الخمسينيات في دراسة ردود الأفعال النفسية والفسيولوجية لدى متفرجي المسرح ، حيث أصبح بإمكان المشاهدين وذلك باستخدام أساليب صممت للإعلان ـ أن تكون لديهم آلات للاستجابة يمكن من خلال الضغط على أحد الأزرار بها أن يعبروا عن انطباعاتهم ، وفي الستينيات تم تطبيق تحليل تفاضلي للمعاني مصمم لقياس الاتجاهات النفسية لتقييم البعد العاطفي للمسرح ، وقد كان الهدف هو قياس الفرق بين ما ينتوي عليه المنتجون أو الفنانون وطريقة رد فعل المتفرجين ، وبالنسبة للمعاني ، يطلب من المتفرجين (المستهلكين) أن يحكموا على الأداء (المنتج طبقا لاختيارات مثل جيد / سيئ ، فكاهي / غير فكاهي ، سار / غير سار إلخ ... على مقياس متدرج ، ثم يتم بعد ذلك تصنيف الاستجابات على هيئة جداول لبيان الميول والتفضيلات ، ويشار إلى

أن البيانات الكمية من هذا النوع تؤدي إلى نتائج من نوع محدود ، وفي حين تعتبر هذه الطرق مفيدة عندما يتعلق الأمر بقياس فاعلية الشعارات الإعلانية أوجاذبية التعبئة ، فإن تطبيقها على المنتجات الجمالية الأداء المسرحي يعتبر محدودا بشكل واضح ، حيث إن واحدا أو مجموعة من المتفرجين قد يتفاعلون مع أحد أشكال الأداء أو مجموعة من الأداءات ، ولذلك فإن البيانات التي يتم جمعها تصبح ذات قيمة ضئيلة خارج أي موقف استقبالي للبصيرة الأساسية التي نجمت عن هذا التقليد البحثي هي أن لا يوجد شيء مثل " المتفرج " ، حيث إن مجموعة ردود الأفعال المعرفية والعاطفية والأنشطة الذهنية والتدخلات التفسيرية التي تدخل في المسرحية عند مشاهدة الأداء جميعها تتأثر بأي عدد من العوامل وإذا استبعدنا العوامل الشخصية مثل العمر ومستوى التعليم وحتى القدرة على الانتباه ، فإن الخبرات الجماعية التي يحددها النوع والطبقة والعرق جميعها تؤثر على طريقة تقدير المتفرج للأداء ، كما أن النقلة في التركيز من المتفرجين إلى الجماهير تحددها بشكل كبير درجة التجمع التي نهتم بها .

الجماهير

تسأل الأبحاث الخاصة بالجماهير تبعا لبيتر ايفرسمان ثلاثة أسئلة رئيسية :

1ـ من يذهب إلى المسرح ؟ 2ـ لماذا يذهبون إلى المسرح ؟

3ـ كيف يقيمون زيارتهم للمسرح ؟ (ايفرسمان 2004 :134) ، ويبدو أن السؤالين الأول والثاني في غاية الأهمية للمنظمات التي تعمل على الحفاظ على المسرح ، وقد يحاول المسرح ذاته التأكد من احتياجات الجمهور أو الجهة الممولة التي تحاول قياس ما إذا كان دعمها يتفق بشكل جيد أم لا ، هذا النوع من البيانات يمكن جمعه وبشكل منتظم باستخدام الاستبيانات أو من خلال دراسة الاحصاءات الرسمية التي يجب أن توفرها المؤسسات العامة والخاصة ، كما أن الاستبيانات المتقدمة يمكن أن تقدم معلومات عن الجمهور تتعلق بالسن ومستوى التعليم والمهنة والأذواق والأشكال والأعمال المفضلة ، والمعلومات التي يمكن أن تسهم في الإجابة عن السؤال الثالث .

إن إحدى أكبر الدراسات التي أجريت على تركيبة الجمهور الخاص بفنـون الأداء قـد تم تنفيذها في أوائل الستينيات على يد عالمي الاقتصاد الأمريكيين ولـيم بومـول وولـيم بـوين لحسـاب مؤسسـة القـرن العشريـن ، وعـلى الـرغم مـن أن دراسـتهما كانـت في الأسـاس عـن اقتصاديات فنون الأداء وتؤدي بشكل غير مباشر إلى إنشاء نظام جديد للاقتصـاد الثقـافي ، إلا أن كلا من بومول وبوين استخداما طرقا مسحية اجتماعية تقليدية لكي يتحصلوا عـلى المزيـد من المعرفة الدقيقة عن المكون الاجتماعي / الاقتصـادي للجماهـير ، ولقـد قـام كلاهـما أيضـا بعمل مسح للجماهـير البريطانيـة لكـل تتـوفر لـديهما بيانـات مقارنـة ، حيـث قامـا بتوزيـع الاستبيانات على مجموعة من مؤسسـات فنـون الأداء عـبر القطـر ، ومـن تلـك الاسـتبيانات ، وصلت إليهم 29413 ردا من الولايات المتحدة و 2295 من المملكة المتحدة (وحصريا لندن) ، ولقد لخصا نتائج دراستهما كالتالي ، أولا : أنهما لفتا الانتباه إلى التوافق الشـديد بـين تركيبـة الجمهور من شكل فني إلى شكل فني آخر ، ومن مدينة إلى أخرى ، ومـن أداء إلى أداء آخـر ، ثانيا : أن عينة الجمهور أخذت من شريحة صغيرة جـدا مـن الشـعب الأمـريكي والبريطـاني ، ويشار إلى أن جمهور المسرح يتكون أساسا من أشخاص ذوى مسـتوى تعليمـي عـال ودخـول مرتفعة ومناصب جيدة وفي أواخر الشباب أو أوائل الكهولة (بومول وبـوين 1973 : 469) ، وحتـى إذا مـا قـدمت عـروض رخيصـة أو حتـى مجانيـة (سـواء كانـت مسرح أو حفـلات موسيقية أو أوبرا أو باليه) فإن الجمهور الذي يحضرها لا يتغير كثيرا على الـرغم مـن اتسـاع قاعدته قليلا .

ويختتم الكاتبان كلامهما بقولهما " يتبقى الكثير قبل القطع بأن فنـون الأداء تنتمـي بحق إلى الشعب " وهذه دعوة غير مباشرة لمزيد من الدعم الشعبي لفنون الأداء في الولايات المتحدة الأمريكية .

من الواضح أن هناك عوامل أخرى تؤثر أكثر من المال إذا أردنا أن نفهم العلاقة بين أنواع معينة من المسرح والجماهير التي تحضرهـا ، ولـيس لـدى بومـول وبـوين أي تفسير إلا أن يقترحا أن خفض الأسعار قـد يجعـل فنـون الأداء أكـثر ديمقراطيـة ، ويبـين عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو أن رأس المال ولكن من النوع المختلف كثـيرا يحـدد

بالفعل العلاقة بين الأفراد واختيارهم لأي عمل جمالي ، ويقوم كتابه الشهير " التمييز : تقيـيم اجتماعي لحكم الذوق " على دراسات اجتماعية أجريت في الستينيات في فرنسا ، وعلى الرغم من أنه لا يركز على المسرح بالتحديد إلا أن نتائجه وأدلته على قدر كبير من الأهميـة في فهـم أفضل لاجتماعيات جماهير المسرح ، حيث يتناول المجال الثقافي ككل بدءا من الطعام وانتهاء بالسيارات ومن الموسيقى الشعبية حتى الأوبرا ، والأمر الأكثر تشويقا مـن البيانـات الواقعيـة (التي تقادمت اليوم) هو نظرية بورديو التفسيرية للعلاقة بين " الاستهلاك الثقافي " (الذوق) والخلفيــة الاجتماعيــة / الاقتصــادية ، فالاســتهلاك في الفنــون والثقافــة يحــدده رأس المــال الاقتصادي من ناحية ورأس المال الاجتماعي والثقافي من جهة أخرى ، ويشير رأس المال الثقافي إلى المهـارة المكتسـبة في ثقافـة ذات مكانـة عاليـة في مجتمـع مـا، كـما يشـتمل رأس المـال الاجتماعي على مجمل الاتصالات والشبكات الاجتماعيـة اللازمـة لتقـدم الفـرد الاجتماعـي ، وهناك علاقة قوية بين ثلاثة أشكال تتغير بالتبـادل ، أهمهـا بالنسـبة لبروديـو (وللدراسـات المسرحية) هو رأس المال الثقافي الذي نكتسب المعرفة والمهارات اللازمـة لـه بمـرور الوقـت ، فكل زيارة للمسرح تمثل نموا محتملا في رأس المال الثقافي ، ويبدي بورديو ملاحظته قائلا " إن معظم خصائص رأس المال الثقافي يمكن اسـتنتاجها مـن الحقيقـة بأنـه مـرتبط بالجسـد وأنـه يسلتزم التجسيد (بورديو 1986 : 244) ، يلاحـظ في أعـمال بورديـو أن النظريـات الفلسـفية لعلم الجمال مبنية على الحقائق التجريبية البينـة والتـي تعكـس انفصـالا كبـيرا بـين المكانـة الاجتماعية / الاقتصـادية في المجتمعـات الغربيـة وبـين تحقيـق رأس المـال الثقـافي ، فالصـلة الوثيقة بين القدر الهائل من رأس المال الاقتصادي (الثروة) والاسـتثمار في رأس المـال الثقـافي (تذوق الأوبرا أو مسرح النخبة الذي له نصيب الأسد في الـدعم المقـدم للفنـون الشـعبية في أوروبا الغربية على الأقل) ـ هذه الصـلة تفـترض أن هنـاك عـدم مسـاواة وبالتـالي فـإن ذوى الدخل المنخفض الذين يلقى حبهم للفن الشعبي اهتماما حكوميا ضئيلا أو لا يلقـي بـالمرة) هم الذين يمولون الأوبرا والمسرح للنخبة الثقافية من خلال الضرائب التي يدفعونها .

إن الدراسات الاجتماعية كتلك التي أجراها بورديو تفحص ديموجرافيا الجمهور في مناطق أو مدن أو حتى مسارح بعينها ، فهي تستخدم طرقات ثم تطويرها في ميادين مختلفة مثل البحوث الخاصة بجمهور التليفزيون أو التسويق والتي نادرا ما يجريها علماء اجتماع بشكل معتاد لأن جماهير المسرح صغيرة وعديمة الجدوى فيما يتعلق بالاستهلاك الذي يتم على نطاق واسع باستثناء العواصم الكبرى مثل نيويورك أو لندن أو باريس .

الجمع بين الوسائل الكمية والكيفية

تتضح عيوب الوسائل الكمية الخالصة عندما يتعلق الأمر بمسالة التأكد من الاستجابة الجمالية للمسرح ، فالأساليب التي تم تطويرها لقياس الاستجابات المتباينة لدى المستهلكين بشأن أنواع متنافسة من الصابون مثلا يمكن تطبيقها بشكل هامشي فقط على حدث معقد مثل الانتاج المسرحي بمثيراته المتعددة ، ولذلك فإن بعض الباحثين قد حاولوا الجمع بين الوسائل الكمية وتلك الكيفية ، ويلاحظ أن الأساليب الكيفية تتطلب مستجيبين بغرض تحديد انطباعاتهم ومشاعرهم وآرائهم إما كتابيا أو شفويا .

إن أفضل محاولة لتضييق الفجوة بين الوسائل الكمية والكيفية يمكن أن نجدها في دراسة تولوك " شيكسبير و تشيكوف في الإنتاج والاستقبال : الأحداث المسرحية وجماهيرها " (2005) وهنا يستحضر تولوك خلفيته في الدراسات الإعلامية لدراسة اثنين من أشهر كتاب الدراما في الثقافة الغربية ، حيث يسعى لدمج مسألتي الإنتاج والاستقبال من خلال الربط بين المنظورين الاجتماعي والجمالي ، ولعل أهم شيء في هذا الفصل هو تطبيقه للوسائل الكمية حيث استطاع ـ من خلال استخدامه لأعمال خاصة لكاتبين من بريطانيا واستراليا أن يحلل استجابة الجمهور من خلال عدة طرق تشتمل على :

- دراسات تعتمد على البيانات الكمية وهي تسجل بيانات احصائية عن الجمهور مثل السن والجنس والشكل الأدبي المفضل ، وعادات ارتياد المسرح .
- دراسات كيفية مكثفة وهي تحصل على استجابات مفصلة من تلاميذ المدارس الذين يحضرون العروض المسرحية حيث كان يطلب منهم كتابة إجابات عن أسئلة معينة صاغها الباحث .
- مقابلات مطولة أجريت مع أفراد مختارين من الجمهور أبدوا رغبتهم في المشاركة .
- دراسات حالة كتبت عن أفراد مختارين من الجمهور على أساس معلومات تطوعية ومقابلات ممتدة ، وكان الهدف هنا هو التعرف على الطريقة التي يربط بها المتفرجون " الخبرة داخل المسرح " بالواقع اليومي وعالمهم الاجتماعي الفعلي .
- مناقشات المجموعات البؤرية التي كانت تجرى مع مجموعات متجانسة (تلاميذ المدارس ، ورفاق العمل) للحصول على قدر عريض من الاستجابة الجمالية ورد الفعل ، فعلى سبيل المثال ، تم تطوير طريقة بعنوان " حديث المسرح " في جامعة ستوكهولم ، وكانت تتألف من مناقشات موجهة مع المتفرجين الذين حضروا عروض مختلفة لنفس العمل المسرحي وتم جمع الانطباعات والأحكام الشخصية وفحص العلاقة بينهما وبين البيانات الفعلية مثل السن والجنس ومستوى التعليم (ساوتر 2000 : 174 ـ 186) .
- دراسات المتابعة التي استخدمت لقياس التأثير طويل المدى للأداء المسرحي من حيث موافقة المتفرج ، وذاكرته ، والمقارنة مع العروض التالية الأخرى ، إلخ .. (تولوك 2005 : 274 ـ 293) . عموما ، من الضروري أن نميز بين الطرق التي تطبق قبل وأثناء وبعد الأداء ، فمثلا طريقة " أحاديث المسرح " تعتبر طريقة مطبقة بعد الأداء ومثلها الدراسات التي تشتمل على استبيانات والتي تعتبر أكثر أساليب البحث الجماهيرية انتشارا ، ولقد كانت هناك محاولات لقياس ردود أفعال الجماهير أثناء الأداء باستخدام طرق رصد الاستجابة

سالفة الذكر ، وحتى أدوات القياس الفسيولوجية تم تطبيقها ، هذه التجارب ، على أية حال ، تبقى هامشية ولم يحدث أن نوقشت نتائجها بشكل جدي في الدراسات المسرحية .

يذكر أن أسباب هذا التهميش واضحة للعيان ، فحتى وقت قريب كانت الأبحاث التي تجري على الجماهير تنطلق من زاويتين ـ الإنتاج والاستقبال ولأسباب منهجية كانت تلك الأبحاث تهتم قليلا بجانب الإنتاج في تلك المعادلة ، أما النقلة المنهجية الحديثة نحو إطار أوسع من " الحدث المسرحي " كما بينا في أعمال ساوتر (2000) وتولوك (200) تعمل على التكامل بين الإنتاج والاستقبال أكثر من الفصل بينهما .

لقيت بعض الأوضاع التي عملت على نشرها بحوث الاستقبال قبولا عاما ، كما أن أسئلة مثل الابداع الجمالي والقيمة الفنية والتي لا يتطرق إليها أحد في أي شكل فني مثل المسرح قد لقيت هي الأخرى إجابات في بحوث الاستقبال ومن منظور الاستقبال لا يعتبر أي أداء أو إنتاج إبداعيا بشكل جوهري ، ولكنه يعتبر إبداعيا فقط من وجهة نظر المتفرجين الحاضرين ، فالمسرح التجريبي ومسرح برودواي يمكن اعتبارهما ابداعيين على الرغم من أن مخرجاتهما مختلفة تماما فالابداع لايمكن تحديده إلا من خلال موازين متباينة داخل جماعات الجماهير المختلفة .

الفصل الثالث

الحيز والمكان

" مع التسليم بمحورية الحيّز في خبرة الأداء يبدو من المدهش ألا يكون لـدى النقـاد قاعدة مفردات دقيقة مشتركة تساعدهم على معرفة وتحديد الأبعاد المتعددة للوظيفة التـي يؤديها الحيّز في الأداء " (جاي ماكولي 1999)

" في المسرح المصمم على النسق الإيطالي كـل شيء يحـدث في الحيّـز الـداخلي الـذي يزينه المتفرج المختفي في الظل ويعطيه مذاقا " (رونالد بارتيز 1972) .

إن وصف رونالد بارتيز للهيكل المكاني السائد في المسرح الغـربي بأنـه مخـادع يعتـبر دقيقا وفي غاية الوضوح ، ففي سياق مناقشته لمسرح العرائس الياباني بونراكو ، تبدو السـتارة في المسرح الأوروبي وكأنها تحجب المتفرج عن خشبة المسرح ، ومع ذلك فإن " المتفـرج الـذي يختفي في الظل " في الحقيقة يتحدث من المنظور التاريخي ، وهذا تطور حـديث ربمـا يرجـع إلى أواخر القرن التاسع عشر وبالتالي يعتبر متجـذرا في المسرح القـائم عـلى النسـق الإيطـالي ، وتشير تعليقات بارثيز إلى مسـألة تهـم الدراسـات المسرحيـة بشـكل جـوهري وهـي العلاقـة الوثيقة بين الأشكال المسرحية واتجاهات المتفرجين ، وفي هذا الصدد يعتبر هذا الفصل جزئيـا استمرارا للمناقشة المتعلقة بالمتفرجين والجماهير في الفصل الثاني ، وسوف يركـز أساسـا عـلى الأحوال الطبيعية للأداء ويستعرض الطرق التي يتبعها نظام المسرح في دراسة هذه المشكلة .

يُنظر إلى مسألة حيز الأداء اليوم أساسا عـلى أنهـا العلاقـة التفاعليـة بـين المتفـرجين والمسرح والبيئة المعمارية التي تضم الجانبين ، وعلى أية حال يعتبر هذا تطورا حـديثا ، ففـي البداية ركز الباحثون على جانبين فقط : مباني المسرح وتصميم خشبة المسرح اللـذين يقعـان في مجال مؤرخي الفن ، ومع ذلك فإن التركيز على الجوانب المعمارية أو الزخرفية للأداء سواء كان في الماضي أو الحاضر ، قد أهمل الجانـب الأسـاسي للسـمة الديناميكيـة للحيـز المسرحـي حتى وإن بدت العلاقة مستقرة غير قابلة للتغيير .

يُشار إلى أن المـؤرخ المسرحـي الألمـاني ومؤسـس الدراسـات المسرحيـة في ذلـك البلـد ماكس هيرمان هو الذي شدد على أن الفن المسرحي هو في الأساس فن يتعلق بالحيز والمكان حيث يقول :

" إن الفن المسرحي هو فن يتعلق بالحيز ولا يجب أن نفهم هذا من حيث اعتبار الحيز غاية في حد ذاته في المسرح ، بل إننا في الفن المسرحي لا نتعامل مع إظهار الحيز ولكن مع تنفيذ الحركة البشرية في الحيز المسرحي ، هذا الحيز لا يتطابق أو لا يكاد يتطابق مع الحيز الحقيقي الموجود على خشبة المسرح ، فالحيز الذي يخلقه المسرح يعتبر حيزا مصطنعا يظهر من خلال التحويل المادي للحيز الفعلي وهذه تعتبر خبرة يتحول من خلالها المسرح إلى نوع مختلف من الحيز ".(هيرمان 1931 : 153) .

يبدي هيرمان ثلاثة ملاحظات وتمييزات مرتبطة ببعضها والتي تعتبر ضرورية لفهمنا لديناميكيات الحيز للمسرح ، الأولى هي أن الحيز المسرحي يظهر للوجود من خلال الحركة البشرية ، والثانية هي أن الحيز المسرحي هو نتاج التحول الجمالي : أي أن الحيز الطبيعي للمسرح لا يتطابق على الإطلاق مع الحيز الذي يؤدي عليه الممثلون ، والثالثة هي أن هذا التحول من المجال الطبيعي والفعلي إلى المجال الجمالي أو المصطنع يمكن وصفه من منظور الخبرة .

يعتبر مذهب هيرمان مذهبا ظاهريا من حيث أنه يهتم في هذه الحالة بالجوانب المجردة والتي تتجاوز التاريخ وليس المعاني المحددة ، وعلى الرغم من أنه يعتبر من نافلة القول أن نؤكد على أن العلاقات المكانية ضرورية لنجاح وفشل أي أداء ، إلا أننا لا زلنا نجد التباسا هائلا في المصطلحات عندما نتحدث عن عامل الحيز في المسرح كما أشارت جاي ماكالوي (1999) في دراساتها القيمة عن الحيز في الأداء وعموما وعلى الرغم من الالتباس في المصطلحات يمكننا التمييز بين الجوانب الثلاث الآتية المتعلقة بالحيز :

- يشير الحيز المسرحي إلى الشروط المعمارية للمسرح وهو عادة عبارة عن مبنى يضم حيزا للأداء والمتفرجين .
- حيز المشاهد (أو حيز خشبة المسرح) وهو الذي يحدد المكان الذي يؤدي فيه الممثلون ويشتمل كذلك على التصميم الموضوع .
- حيز أو مكان الأداء هو جانب أرحب يشتمل على البيئة المدنية الأرحب التي يقع فيها الحدث المسرحي .

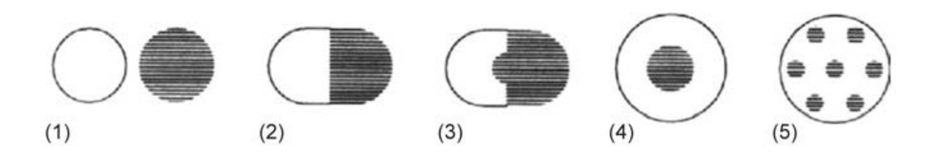
- الحيز الدرامي وهو الذي يشير إلى إحداثيات مكانية ثابتة في النص المسرحي (الدراما ، النص الأوبرالي أو الألحان الراقصة إلخ ..) .

يتحدد رد فعل الجمهور تجاه الحدث المسرحي من خلال العوامل الأربع السابقة بدرجات متفاوتة ، وفي بقية هذا الفصل سوف نتناول تلك العوامل بمزيد من التفصيل مع التركيز على الثلاثة الأوائل .

الحيّز المسرحي

يعتبر مصطلح " الحيز المسرحي " في حد ذاته مصدر خلاف من حيث معناه لأن كلمة " مسرح " تشير إلى " مبنى " أو على الأقل " مكان محدد " ، حيث إن فكرة وجود مكان محدد تعتبر من المتطلبات الأساسية للمسرح ولهذا السبب اقترح مارفين كارلسون بأنه من الدقة أن نتحدث عن حيز التمثيل ، ويعرف كارلسون حيز التمثيل بأنه " حيز يتشكل بصفة دائمة أو مؤقتة وهو مكان لقاء المتفرج والمؤدي " (كارلسون 1989 : 6) ، وهذا من شأنه أن يساعد في تضمين أشكال مرنة مثل مسرح الشارع والتي لا تعتمد على صروح معمارية ثابتة ، وبجانب وظيفته كمبنى أو كحيز مميز للأداء فإن الحيز المسرحي يمكن فهمه على أنه مكان تتولد فيه المعاني والخبرات التي تعتبر جزءا أصيلا للأداء ذاته .

بالنسبة للدراسات المسرحية ، تعتبر مسألة الحيز المسرحي مجالا محوريا للبحث لأنه يركز بشكل واضح جدا على العلاقة التفاعلية بين الممثلين والمتفرجين وبناء على اقتراح ما رفين كارلسون (شكل 2) فإنه من الممكن التمييز بين خمسة نماذج مكانية أساسية للمسرح تنظم العلاقة بين المؤدين والمتفرجين .



شكل 2: أشكال الحيز المسرحي (كارلسون 1987 : 76) (1) ، سينما مقسـمة ، (2) المواجهـة (صـدر المسرح) (3) المسرح الـثلاثي (4) السـاحة (5) البيئـة ، حيـث تمثـل المنـاطق السـوداء المسرح أما المناطق البيضاء فتمثل حيز المتفرجين .

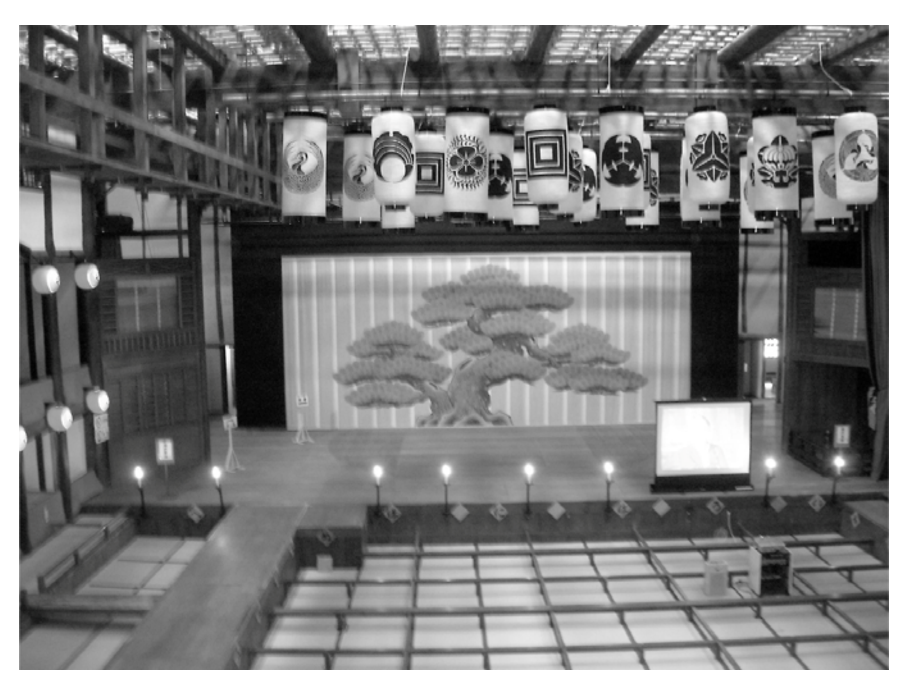
يعتبر المسرح البيئ بما فيه من علاقات بين المؤدي والمتفرج واحدا من أقـدم وكـذلك أحدث الأشكال الخمسة ، ولقد قـام بصـياغة هـا المصـطلح ريتشـارد شـينشر في كتابـه الـذي يحمل نفس الاسم ويشير إلى ترتيب مكاني مرن يمكن أن يحيط المتفرجون بخشـبة المسرح أو مكان التمثيل أو العكس ، ويشـار إلى أن " المسرح الاصـلاحي " عنـد شـينشر نموذجـا مغـايرا لقوس المسرح التقليدي ويمكن أن يشتمل على أي شكل من التفاعل المسرحـي خـارج الأبنيـة المعمارية الثابتة ، حيث يصف أي نـوع مـن الأداء المسرحـي يتحـرك فيـه المتفرجـون بحريـة (صورة رقم 4) ، وخلال هذه الحدود المكانية المرنة يخلق المتفرجون والمؤدون فراغات لـلأداء والمشاهدة حـولهم ، وحتـى إذا فصـل بيـنهم قـدم واحـد ، فـإنهم قـد يسـتقرون في فراغـات مستقلة ، حيث إن المؤدى يعتبر " غريبا " إلى حد كبير لأنه أو لأنهـا يعمـل أو تعمـل في حيـز مختلف مهما كانت المسافة التي تفصله عن المتفرج ، حيث يخلق المـؤدون بقواعـد محـددة عالما نادرا ما يدخله المتفرجون .

يعلمنا تاريخ المسرح أن المرونـة التـي يوفرهـا المسرح البيئـي نـادرا مـا تعتـبر لـدى السلطات أو المودين أمرا مرغوبا فيه ، بل على العكس نلحظ اتجاها عاما للحـد مـن العلاقـة بين المـؤدي والمتفـرج وأسـباب ذلـك متعـددة فهـي تشـتمل عـلى اعتبـارات دينيـة وجماليـة وسياسية و اقتصادية والتي سوف نفصلها في التعليقات التالية على النماذج المكانية الأخرى .

بعد المسرح البيئي يأتي مسرح الساحة وهو شكل مسرحي يسمح بأقصى درجة من التفاعل بين خشبة المسرح والصالة على الرغم من وجود فاصل بين الممثلين والمتفرجين ، ويلاحظ هنا أن حيز الأداء محاط تماما بالجمهور ، ولأن هذا الوضع يسمح فقط بدرجات متدنية من عملية تصميم المناظر لم يلق قبولا كبيرا في المسرح الأوروبي والأمريكي . ويمكن ملاحظته بشكل كبير في الأشكال المؤقتة الارتجالية مثل مسرح الشارع .



اللوحة رقم (4) : مسرح دي سولي ، مثال للمسرح البيئي ،1789(1970) حيث المتفرجون يحيطون بخمسة أحوزة للعرض



اللوحة رقم 5 : منظر من مسرحية " طريق الزهـرة" مـن مسرح الكابوكيعرضـت عـلى مسرح كانامارو بجزيرة شيهيكو

لعل الأشكال ذات الأهمية التاريخية القصوى هي تلك الأشكال المسرحية التي تعتمد نظام المسرح الثلاثي ، حيث إن هذا الامتداد لصدر المسرح الطبيعي يسمح لحيز الأداء لأن يمتد إلى الصالة مع الاحتفاظ بالسيطرة على المناظر في خشبة مستقلة للـمسرح فـالمسرح الثلاثي يعتبر شكلا قديما وحـديثا في نفـس الوقـت ، ويعتـبر المسرحـان الإغريقـي والإليزابيثـي نموذجين له ، ففي أوروبا اختفي هذا النوع تدريجيا في الوقت الـذي دانـت السـيطرة لمسرح الباروك بمنـاظره المبهـرة ، ولكنـه عـاد بعـد عـام 1900 مـن خـلال حركـة الإصلاح المناهضـة لأصحاب المذهب الطبيعي ، ويرى بعض المصلحين أنه إعادة توحيـد معماريـة ومجازيـة بـين المتفرجين و المؤدين بعد قرون من الانفصال كانت تعززها مسارح الستارة .

يمكننـا أن نجـد نوعـا خاصـا مـن المسرح في مسرح الكـابوكي اليابـاني مـن خـلال المسرحية الشهرية " طريق الوردة " (لوحة رقم 5) حيث تجرى الزهرة خلال الصـالة مـما يمكن المؤدين من العمل بين المتفرجين ، ولقـد حمـل امتـداد خشـبة المسرح الرئيسـية إلى

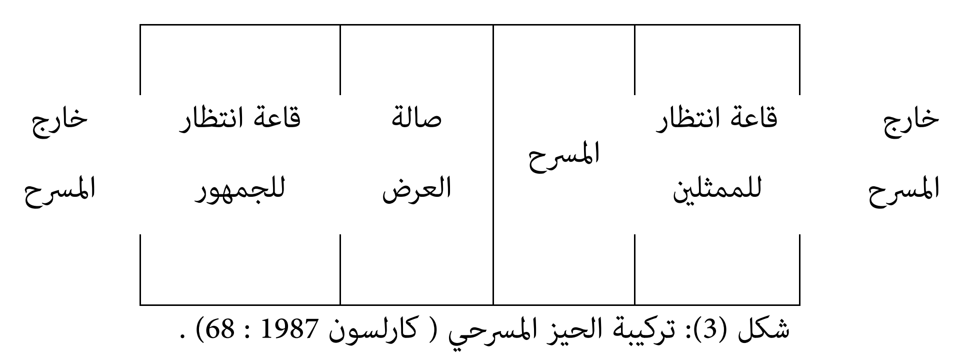
الصالة تغيرات عدة منذ العمل به في القرن الثامن عشر ومع ذلك ظل مبدأه الأساسي كما هو ، حيث يمثل بالنسبة للأوروبيين بديلا مرنا لمسرح الستارة .

بمقارنته مع الأشكال الأخرى ، يرمز مسرح الستارة إلى فاصل واضح بين المؤدي والمتفرج ، وما يبدو أنه حقيقة معمارية غير جديرة بالاعتبار قد تمت مناقشته في مناسبات عديدة في تاريخ المسرح بشكل جدلي وتقوم المعارضة الجمالية لمسرح الستارة أو التأييد له على حقيقة أن المؤدي قد يحقق أعلى درجة من التكامل في عالم المسرح ، وهذا يتطلب من المتفرج أن يغرق نفسه في عالم التمثيل والمسرح ، ولقد ظهرت المعارضة مع نهاية القرن التاسع عشر ، كما أن الدعاوي المناهضة للمسرح الطبيعي أو المسرح الواقعي كانت تغلفها المطالب بإلغاء مسرح الستارة لصالح الترتيبات المكانية الأخرى التي تتدرج من المسرح الثلاثي حتى مسرح الساحة ، وظهرت كذلك المعارضة الأيديولوجية حيث إن أفكار تسييس المسرح سواء من جهة اليسار أو اليمين سارت يدا بيد مع الأفكار الناقدة لمسرح الستارة الذي كان يعتبر رمزا للفن البورجوازي ، وقد طالبت معظم نظريات المسرح السياسي بتوحيد المتفرجين والممثلين أو حتى إذابة أية فوارق بينهم .

يجب أن نفهم النماذج المقدمة هنا من منظور بنائي ، بمعنى أنها يمكن أن تحدث في أي زمن كما أنها ليست مؤشرا على فترة تاريخية بعينها ، وإذا ما نظرنا إلى الحيز المسرحي من منظور تاريخي يمكننا أن ندرك أن هذه النماذج ليست منفصلة عن بعضها البعض بل على العكس نجد أن هناك تواجدا للأشكال المكانية كلها في نفس الثقافة المسرحية ، وثمة شكل بنائي آخر من الأحوزة البنائية التي تفصل بين المتفرج والمؤدى هو ما يمكن أن نطلق عليه الأحوزة الانتقالية أو الوسطية ، وهي تسمح بانتقال كل من المتفرجين والمؤدين من عالم الحياة اليومية إلى عالم الخيال والأداء ، وفي هذه الأحوزة الوسطية يستعد المؤدون ذهنيا وبدنيا لكي يظهروا على خشبة المسرح ، وقد يلقى المتفرجون بمعاطفهم ويبدأون في قراءة البرنامج وفي حالة الأوبرا يتفرسون في المغنيين ، ويشار إلى أن إنشاء هذه الأحوزة قد أثبت أنه ضروري لأسباب ثقافية وجمالية : بالنسبة للأسباب الجمالية يعتبر ضروريا للمساعدة بشكل أفضل على التركيز

الضروري لتنفيذ واستقبال الأمور المعقدة ، وبالنسبة للأسباب الثقافية فهو ضروري لإيجاد وظائف اجتماعية مهمة ومتقدمة للمسرح .

واجهة المسرح



شكل (3): تركيبة الحيز المسرحي (كارلسون 1987 : 68) .

تعتبر واجهة المسرح المبينة في شكل (3) عنصرا بنائيا يشير إلى وجود مسطح خلف حيز المسرح يفصله عن مكان استراحة المؤدين ، وفي أبسط صوره يمكن أن يكون ستارة (المسرح الهندي " كوميديا ديلارت ") ، أما في المسرح الروماني والأشكال المنبثقة عنه في عصر النهضة فكان عبارة عن عنصر معماري على هيئة قوس مزركش .

يعتبر الحيز المسرحي في عصرنا الحالي كيانا في غاية المرونة ، فالمسارح الحديثة تحاول الاهتمام بالطبيعة متعددة الأوجه للعلاقة بين المتفرج والمؤدي وقد يكون هذا على هيئة عدة مسارح في نفس المبنى ، وأشهر مثال على ذلك هو المسرح الوطني الملكي في لندن الذي افتتح في عام 1973 ، هذا البناء يتكون من ثلاثة مسارح مختلفة لتلائم مختلف أنواع الأداء حيث يضم مسرحا ثلاثيا ضخما (أو ليفير) ومسرح ستارة صغيرة (ليتلتون) ومسرح متعدد الوظائف " الصندوق الأسود " (الكويتسلو) ، ويشار إلى أن هناك العديد من المسارح التي أنشئت على نفقة الدولة أو على نفقة الأحياء تضم العديد من الأشكال البنائية التي تلبي مختلف متطلبات الأداء .

حيز خشبة المسرح

بالمقارنة بالحيز المسرحي الـذي يـنظم العلاقـات بـين المتفـرج والمـؤدي يشـير حيـز خشبة المسرح أو حيز المشاهد إلى حيز أكثر ضيقا يقوم فيـه المـؤدي بالتمثيـل وبالتـالي يـؤثر فيما حوله ، وإذا تحدثنا من الناحية النظرية ، يمكننا أن نقسم هذا الحيـز إلى فئتـين : الحيـز الحركي للمؤدي والحيز الـبصري للمتفـرج ، وإذا كـان الحيـز الـبصري (الـذي يـراه المتفـرج) يشتمل عادة على الحيز الحركي (الذي يستخدمه المؤدي) فإن هذا لا يمكن أن يتم بـالعكس ، وما يبدو أنه حيز موحد من منظور المتفرج هو في الواقـع علاقـة متبادلـة معقـدة لم ينظـر إليها على أنها وحدة ، وفي حالات معينة مثل مسرح المشاهد عند ج . ن سـيرفاندوني (1695 ـ 1766) ـ والذي كان يتألف أساسا من تغييرات جميلة في المشاهد تعمـل بـدون مـؤدين عـلى الإطلاق ـ كان حيز خشبة المسرح حيزا بصريا فقط .

لقد تناولت الدراسات المسرحية بشكل تقليدي الحيز البصري وهـو مـا يطلـق عليـة عادة تصميم المشاهد ، وهنا تلتقي الدراسات المسرحية ـ مـع تـاريخ الفـن وخصوصـا عنـدما يكون مصمم المناظر فنانا مشـهورا والخطـر يكمـن هنـا في أن التركيـز ينصـب عـلى مسـألة الأسلوب الفني وكذلك على العلاقة المتبادلة مع البعـد الأدائي للتصـميم ولكـن بشـكل أقـل ، ويشار إلى أن المصطلحات القديمة لتصميم المناظر مثل " رسم المناظر " أو " الديكور " تشكل نظرة زخرفية بحتة إلى حيز خشبة المسرح واليوم يستخدم الباحثون بشكل متزايد مصـطلح " فن المنظوريات " بدلا من " تصميم الديكور " لأنه يشير إلى الارتباط الديناميكي بين الصـورة المرئية والإضاءة والحيز بما فيها المسائل الفنية (هوارد 2002) .

يستخدم المسرح الغربي شكلين رئيسيين لحيز خشبة المسرح :

(1) الشكل السائد هو المسرح التتابعي حيـث تقـع كـل الأحـداث في نفـس الحيـز أمـا تغيرات الزمـان والمكـان فيشـار إليهـا مـن خـلال خـروج ودخـول الممثلـين وكـذلك التغيرات في الحيز البصري (تغيير المناظر) .

(2) المسرح المتزامن والذي يشير إلى تعدد الأحوزة التـي تشـترك في الحـدود فـيما بينهـا والتي عادة ما تمثل أماكن محسوسة ، فالعمل المسرحـي لا يحـدث عـادة في نفـس الوقت ولكن هذا أيضا ممكـن ، وإذا تحـدثنا مـن الناحيـة التاريخيـة يـرتبط هـذا الشكل بأواخر العصور الوسطى وإنتاج مسرحيات عاطفية على نطاق واسع ، ويعاد إحياؤه من آن لأخر كما هو موجود في إنتاج أريان منوخـاين في عـام 1789 (انظـر لوحة 4) .

إن إعادة اكتشاف المبدأ التتابعي في عصر النهضة كان نتيجة للاهتمام المتجـدد بـالمسرح الكلاسيكي ، كما أنه يعكس النقلة من تمثيل أحداث متزامنة في الألواح الزيتية إلى تمثيـل أحـد المشاهد الذي تنظمه قواعد المنظور ، وجدير بالذكر أن أسباب هذه النقلة إلى المبدأ التتابعي عديدة فهي ترتبط ارتباطا وثيقا بالتفكير الجديد بشأن التاريخ والعلوم مثل ارتباطها بالمسائل الجمالية البحتة ، كما أن المرحلة التتابعية للنهضة تتفـق مـع الرغبـة المتناميـة لأشـكال ثابتـة تجريبيا من الواقع التاريخي أو المعـاصر حتـى لـو كـان الموضـوع المقـدم هـو علـم الأسـاطير الإغريقي .

ثمة جانب إبداعي يتعلق بإيطاليا في عصر النهضـة هـو إدخـال المشـاهد المنظـورة في أوائـل القرن السادس عشر ولقد أدى تطور المسرح المنظوري إلى نقلة بعيدة المدى في الإدراك لـدى كـل من الفنانين والمتفرجين من ناحية أن حيز المسرح أصبح مقسما وكذلك منفصلا عن الحيز الحركي للمؤدي ، كما أخضع الحيز البصري بشكل متزايد إلى المطالب الجمالية للرسم في ظل وجود قوس الستارة الذي يقوم بعمل إطار الصـورة ، ولقـد واجـه المهندسـون المعماريـون ومصـممو المنـاظر مشكلة إحداث تناغم بين الحيز البصري والتواجد البدني للمؤدي ، وأشهر تلـك المشـكلات والتـي تسببت في إزعاج شديد لمصممي المناظر حتى نهاية القرن التاسـع عشر هـي أن قواعـد المنظـور تتطلب أن يكون حيز خلفية المسرح متجها لأعلى لكي يحقق إحساسـا بـالعمق ، فـإذا مـا وقـف المؤدون بحجمهم الطبيعي في مواجهة الجانب الذي يقع في خلـف المسرح فـإن ذلـك مـن شـأنه أن تنـتج عنـه نسـب غـير واقعيـة حيـث يظهـر الـبشر وكـأنهم أعـلى مـن المبنـى ، وإذا تحـدثنا

بشكل عام ، أدى هذا إلى ربط الحيز الحركي بالجهة المقابلة للستائر الخلفية ، وأحد الحلول لهذه المشكلة هو وضع أطفال في ثياب البالغين في خلفية المسرح .

لقد شهد القرن العشرون اختفاءً تدريجيا للمشاهد المنظورية التي استبدلت بمسرح ثلاثي الأبعاد ذي إمكانيات غير محدودة في الحركة والتصميم ، ولقد أنهي إلغاء المشاهد المنظورة الفصل بين الحيز الحركي وذاك البصري ، وأصبح المسرح الآن ممكنا ومتاحا كحيز للأداء بدون قيود بصرية وربما كان أهم المنظرين لهذه النقلة هو المصمم السويسري أدولف آبيا (1862 ـ 1928) الذي طالب بإدخال المسرح ثلاثي الأبعاد الذي يستخدم عناصر متحركة مثل الدرجات والأرصفة ، وتعتبر الأخيرة حركية وكذلك بصرية وذات فائدة خاصة للإضاءة كما أصبحت بالنسبة لآبيا العنصر المحوري لتصميم المسرح .

شهدت فترة الستينيات والسبعينيات اتجاها نحو تجاوز قيود الحيز الطبيعي والمسرح المفتوح ، وأحيانا كانت تستغني العروض عن الديكور تماما وكانت تظهر حوائط المسرح خالية تماما ، وأحيانا كانت تفتح أبواب المسرح الخلفية لكي تظهر ما هو خارج المسرح ، ولقد صمم هذا النظام لكي يساعد المتفرجين على تأمل العلاقة بين الحياة والفن .

يبدو أن عملية الامتداد المكاني هذه أصبحت أساسية في عصر المسرح الذي يقوم على الوسائط المتعددة ، فإمكانية الجمع بين الإذاعة الحية والتليفزيون أو حتى الانترنت في العمل المسرحي تشي بأن مسألة حيز خشبة المسرح مرشحة لأن تصبح مجالا مهما للتجريب في السنوات القادمة ، فإذا ما تم ربط المسرح بالعالم الخارجي من خلال وسائط أخرى تصبح فكرة حيز خشبة المسرح بالصورة التي نوقشت بها هنا فكرة رائعة ، حينئذ لم يعد حيز خشبة المسرح فاصلا بين الحيز الحركي والحيز البصري بهدف خلق حيزا افتراضيا ثالثا .

أيديولوجية الحيز الدرامي

على الرغم من أننا لن نتناول معاني المصطلحات المتعلقة بالمكان في النصوص الدرامية في هذا الكتاب ، إلا أنه لا يزال من المهم أن نتدبر في القواعد المنظمة لاستخدام الحيز ، خصوصا في التقليد الواقعي السائد في كل مـن المسرحـين الإنجيلـزي والأمـريكي ، يمكـن تقسـيم الحيـز الدرامي إلى فئتين رئيسيتين .

الحيز : الحيز التمثيلي والحيـز الخـارجي ، ويشـير الحيـز التمثـيلي إلى الحيـز المصـور عـلى المسرح الذي يشاهده المتفرجون في حين أن الحيـز الخـارجي هـو الـذي تصـفه الشخصـيات في المسرحية أو تشير إليه ، ويمكن أن يشتمل الحيز التمثيلي أيضا على الحيز الذي تخلقه التـأثيرات السمعية مثل الأصوات خارج المسرح ولكنه مرتبط أساسا بفن المنظوريـات والتصـميم الـبصري لحيز خشبة المسرح ، كما أنه يتفق مـع الفـارق الـذي افترضـه حنـا سـكولنيكوف عـن " الحيـز المدرك " (الدرامي) و " الحيز المتصور " (الخارجي) (سكولينكوف 1987 : 15) .

إذا نظرنا إلى هذه القواعد من منظور غير أوروبي كما يفعل معظم كتاب الدراما في عصر ما بعد الاستعمار ، يبدو لنا أن هذه القواعد ربما تثير بعض المشكلات ، وهكذا ، فـإن الفكـرة المكانية المحايدة مثل غرفة المعيشة التي يمكن استخدامها كمكان للقـاء تعتـبر ظـاهرة مثـيرة للمشكلات ، كما قال الكاتب المسرحي والمخرج الهندي جيريش كارناد ، فغرفة المعيشة هـي الحيــز الجــوهري في الــدراما الواقعيــة الغربيــة وبالتــالي تبناهــا كتــاب الــدراما الهنــود في مسرحياتهم:

" من إبسن إلى أُلبي ، تعتبر غرفة المعيشة رمزا لكل ما هو قيم في البورجوازية الغربيـة ، فهي الملاذ والملجأ من القوى الاجتماعية والسياسية الغاضبة في العالم حولنـا وهـي أيضـا أرض المعركة التي ندافع فيها عن القيم الضروريـة لـذاتيتنا ، ولكـن وللعجـب لا شيء ذا قيمـة قـد حدث أو يفترض أن يحدث في غرفة المعيشة الهندية ، إنها الأرض الحرام وجبهة الـدفاع التـي تقدمها الأسرة للعالم حولها "(كارناد 1995 : 10) .

في البيت الهندي التقليدي تحدد كل من القبيلة والمكانة الاجتماعية أي جزء من المنزل يمكن الوصول إليه واستخدامه :

" في الجزء الداخلي من المنزل ، في المطبخ ، في الغرفة التي نحتفظ فيها بالآلهة ، أو في الفناء الخلفي حيث تعالج مشكلات الأسرة أو يسمح بتفاقمها والتي يكون فيه فرصة للمرأة أن تتحدث ، ويمكن أن يقال أيضا إن رفض الذهاب إلى مكان آخر غير غرفة المعيشة يعكس تقاعس أولئك المتفرجين عن التطرق إلى قلب القضايا التي يقدمونها (كارناد 1995 : 10) .

إن الحقيقة التي تقول بأن كتاب الدراما الهنود واصلوا كتابة المسرحيات الاجتماعية الناقدة التي تدور أحداثها في غرف المعيشة ـ على الرغم من التناقض في التقاليد المكانية والثقافية ـ تعتبر بالنسبة لكارناد علامة على ميل كتاب المسرح المعاصرين للفترة الاستعمارية وما بعد الاستعمارية لاستخدام أدوات جمالية مستوردة دون تعديلها بشكل كاف لكي توائم الظروف المحلية .

مكان المسرح

إن خلق المعنى في المسرح لا تحدده العوامل داخل الحيز المغلق للمبنى فقط ولكن الأمر المعادل في الأهمية هو وجود حيز المسرح في البيئة الحضرية الأكثر اتساعا ، وهذا يعني أن مكان الأداء يمكن تحديده إلى حد كبير من خلال ميدان العلاقات التي تخلقه البيئة الحضرية أو الريفية ، ويشار إلى أن هذا الوضع في نظام له شواهد حضرية في الغالب له تأثير حاسم على قابلية الجمهور للاستقبال ، بمعنى التوقعات التي تتكون لدى الجمهور عن المسرح الذي يرتادونه ، فهو يحدد أي نوع من الجماهير يرتاد أي نوع من المسارح ، إن تاريخ التفاعل المكاني / الثقافي بين المتفرجين والأحوزة يمكن اعتباره تاريخا للطريقة التي يتغير بها الحيز المسرحي تحت ظروف ثقافية مختلفة بسبب عوامل مثل موقع وحجم وشكل حيز المسرح .

تعتبر البحوث في مكان المسرح تطورا حديثا نسبيا في مجال الدراسات المسرحية وتعتبر كذلك نتاجا لعلم الإشارة ، وتعتبر أكثر الدراسات شمولا عن مكان المسرح هي الدراسة التي قام بها مارفين كارلسون في كتابه " أماكن الأداء : مدلولات العمارة المسرحية (1989) ، ويحاول هنا أن يجيب عن سؤال وهو " ما معنى المسرح "؟ حيث يفحص كارلسون عددا من مباني المسارح المهمة بدءا من عصر النهضة حتى وقتنا الحاضر فيما يتعلق بالطريقة التي تدخل بها في النظام الرمزي للبيئة الحضرية ، ويصف كارلسون العلاقة المتبادلة بين الحيز والعمل والأداء كعملية رمزية حيث يقول " تولد أماكن الأداء معان اجتماعية وثقافية خاصة بها والتي بدورها تساعد في تكوين معنى الخبرة المسرحية بأكملها :(كارلسون 1989 : 2) ، وطبقا لهذا التعريف تولد المباني المسرحية المثيرة بشكل خاص طيفا كاملا من المعاني بالإضافة إلى مستواها الوظيفي من الدلالة والأهمية ، وتعتمد هذه الأبعاد المرتبطة بالمعاني بدورها على أنماط ثقافية أخرى لأن مبنى المسرح يعتبر جزءا من المجسات الجغرافية لأية مدينة أو بلدة ويشار إلى أن مكان الأداء يتحدد من خلال إندماجه في النظام الأوسع للبيئة الحضرية ، ويؤثر هذا الوضع للنظام الحضري بدوره على تكوين الأنماط الاستقبالية وتكون النتيجة أن أية مناقشة للحيز المسرحي أو حيز الأداء يجب أن تتضمن مسائل تتعلق بالجمهور والاستقبال المسرحي .

قبل دراسة خصوصيات مباني المسارح والمدن من الضروري أن نعود خطوة إلى الوراء ونسال سؤالا عاما بشأن العلاقة المتبادلة بين الثقافة والحيز بشكل عام ، أولا ، يجب أن نضع في الاعتبار أن مفهوم الحيز في معناه المجرد يعتبر حديثا نسبيا ، إذ إنه قبل القرن الثامن عشر لم تستخدم أية دراسة معمارية كلمة " حيز " بمعناها الواسع الذي نستخدمه الآن ، ومع ذلك فإن ربط معنى خاص بأماكن معينة يعتبر واحدا من الشروط الأساسية للتعريف الثقافي ، فالحيز ، كما يقول الفيلسوف الألماني ايرنست كارسيرر هو أحد الأشكال الرمزية الأساسية وكما هو الحال في الرموز فإن المعاني المرتبطة بالحيز تعتمد على الثقافات التي تستخدمها ، إذ إن كل ثقافة لها طريقتها الخاصة في تنظيم الحيز وإعطائه معانيه ، ويبين كاسيرر هذه الفكرة بالإشارة إلى ما

يطلق عليه " الحيز الأسطوري أو المقدس " حيث يوضح أن تحديد الحيـز يبـدأ بفصـل جـزء معين عن الحيـز اليـومي الكـلي وتحديـده عـلى أنـه دينـي أو مقـدس ، ويشـار إلى أن فكـرة التكريس الديني والتي توحي أيضا بوضع حدود للمكان متضمنة في معنى كلمة " معبـد " **Temple** المأخوذة من **Templum** الإغريقية بمعنى " يقطع " (كاسيرر 1955 : 100) .

لقد تبنى باحثو المسرح تعريف كاسيرر عنـد وصـفهم الطريقـة التـي تـم بهـا تمييـز الحيز المسرحي عن حيز الثقافة قد تطـور مـن كونـه مقدسـا إلى كونـه جماليـا ، كـما أنـه في المسرح الإغريقي القديم كان المسرح جزءا من المعبد وليس منفصلا عنه ، وفي درامـا العصـور الوسطى في مراحلها الأولى التي كانت تؤدي في نطاق حيز الكنيسة لم يكـن هنـاك تمييـز بـين المسرح والمعبد من حيث المكان .

تقدم بعض النماذج للمسرح الإغريقي والكنسي فـارقين أساسـيين يجـب توضـيحهما بشأن البعد المتعلق بالمعنى الخاص بمكان المسرح ، إذ يجب أن نفرق بـين (1) المسـارح التـي بنيت أساسا لتكون مسارح و (2) تلك الأحـوزة التـي شـيدت لوظيفـة عمليـة أخـرى ولكنهـا تستخدم كمسارح بصفة مؤقتة أو دائمة .

وتقودنا مسألة الوظيفة إما إلى اعتبارات حيز المسرح كما عرفناه سـابقا أو إلى مسـائل تتعلق بالكيفية التي يوضع بها المبنى في البيئة الثقافية الأرحب ، فعلى سـبيل المثـال قـد يكـون للشكل الخاص بالمسرح الإليزابيثي علاقة بنـوع المسرحيـات التـي تمثـل عليـه بشـكل أقـل مـن حتمية تحويله إلى مكان للمصارعة بين الكلاب والدببة في حـال عـدم تحقيـق الأربـاح المرجـوة منه (دبلون 2006 : 36) وتلفت هذه الفرضية الانتباه إلى الحقيقة بأن المسرح الإلزابيثـي كـان يجب أن يناقش في نظام ثقافي يعتبره فنا راقيا أكثر من كونه شكلا من التسلية الجماهيريـة مـن بين العديد من الأشكال . إن وجود أو غياب مباني للمسارح المتخصصة يعطي إشـارة إلى مكانـة ذلك الوسيط داخل الثقافة فعند مقارنة المبـاني المسرحيـة الإيطاليـة في عصر النهضـة بالمسـارح الإليزابيثية تبدو وكأنهـا إنشـاءات مؤقتـة نُصبت داخـل حـدود القصـور ، ولم يكـن يشـاهدها المواطن العادي ولا تتاح له فرصة ارتيادها على الإطلاق والأمثلة على ذلك في شمال إيطاليا نجـد

" تياترو الانتيكا " في سابيونيتا و " تياترو أوليمبيكو " في فيسيترا ، حيث يتوارى كلاهما خلف جدران القصور حيث يقع الأول في قصر " دوكال " والثاني في الأكاديمية المحلية ، ويعتبر كلاهما أيضا متاحف حاليا في حين كانا في الأوقات الماضية يقدمان خدمات متنوعة تتدرج من المتاجر حتى دور السينما .

لقد ازدادت مسألة الخرائط المسرحية في الأهمية مع نمو المدن حيث بدأ الباحثون في دراسة مسألة الموقع والتجمع ، فقد كانت المسارح الإليزابيثية العامة تقع خارج حدود مدينة لندن وذلك لإبعادها عن اختصاص المحليات ، ومع نمو المسرح التجاري في القرن الثامن عشر وكذلك التاسع عشر تم تخصيص أجزاء خاصة في المدن الكبرى للمسارح وأشهر نماذج لتلك التجمعات هي شارع " ويست إند " في لندن و " برود واي " في نيويورك و لعل مدينة كبرى بها مسارح عديدة مثل برلين ، والتي تم تقسيمها إلى شطرين لمدة أربعين عاما تعكس عملية التجميع لأن كلا شطري المدينة كان لهما الضواحي المسرحية الخاصة بهما .

إن اختيار موقع المسرح له تأثير حاسم على الخبرة المسرحية إيجابا وسلبا ، ويعتبر هذا نتاجا للتطور التاريخي الذي بدأ في نهاية القرن التاسع عشر بالمطالبة بمهرجانات مسرحية في الأماكن ذات القيمة الثقافية أو السياسية ، وإذا تحدثنا بشكل عام تعتبر المهرجانات المسرحية مرتبطة بالمكان وتستمد شرعيتها في الغالب من مكان معين بعيدا عن زحام المراكز المسرحية الكبرى وفي بعض الحالات يكون المكان نائيا وله وظيفة مضافة ألا وهي الحج مثل : أوبيراميرجاو ، بيروث " أولها شكل فني خاص مثل " سولزبرج ، جليندييورن " ، ولعل مهرجان سولزبرج الذي أسسه ماكس رينهارت وهوجو فون هوفما ستال في عام 1920يعتبر من أفضل الأمثلة عند البحث في العلاقة المتبادلة بين المكان والأداء لأنه يمتلك خاصية تحويل الأحوزة غير المسرحية إلى أحوزة مسرحية (واجهات الكاتدرائيات ، والكنائس ومضمارات السباق) .

الأداء في موقع محدد

لعل أهم تطور في العصور الحديثة هو الانتقال خارج مباني المسارح المتخصصة وإلى داخل أحوزة لم تصمم في الأصل للأداء المسرحي ولكنها مخصصة لوظيفة ثقافية أخرى ، ولقد تم جمع هذه التجارب العديدة تحت مسمى " مسرح المكان المحدد " والأداء هنا يحدث خارج أحوزة مسرحية موجودة ومحددة مسبقا ويستخدم الأداء المحدد بالموقع معالم طبيعية أو أحوزة وأماكن تاريخية لكي يوفر إطارا محددا من الناحية المكانية وملائما للأداء الفعلي ، فهو يستخدم سمات ومعاني موجودة في موقع معين مثلا في أرض خلاء أو مدينة أو مبنى أو غرفة ، ويركز هذا الشكل المسرحي على صور وحكايات وأحداث معينة تكشف العلاقة المعقدة بين أنفسنا وبيئتنا الطبيعية ، ولسنا بحاجة للقول بأن النمط المحدد لخصوصية المكان هو تجذره في مكان معين ومن ثم استحالة تحويل الأداء إلى أماكن أخرى ، كما أن نقل ذلك الأداء يعني أن الفئة نفسها أصبحت عريضة لدرجة تصبح غير مناسبة للأشكال التجريبية التي تتكون تحت مظلتها ، فقد ظهرت بالفعل فئة فرعية جديدة وهي الأداء المرتبط بالنوع ، وهو أداء يتطلب فئة محددة خاصة بالحيز ولكنها غير مرتبطة بمكان واحي (ويكلي 2002) .

من المقبول اليوم أن نرى المسرح في أي مكان فوظيفة باحث المسرح من بين الطرق المتنوعة التي تقع تحت يديه ، أن يدرس التفاعلات المعقدة التي تتم على مستوى المسرح و المشهد والحيز الثقافي ، فالمسرح خبرة مسرحية إلى حد كبير ودراسته تعتبر مهمة أساسية لدى الطلاب والفنانين والباحثين .

الجزء الثاني

موضوعات ووسائل

الفصل الرابع

نظريات المسرح1

الانماط التاريخية

ما هى نظرية المسرح؟و ما الذى يجعل سمة بعينها او جدلا معينا حول المسرح "نظريا" بالمقارنة بأنواع الادب المختلفة ؟ بالطبع لا توجد أجابة سهلة و لكن عادة ما يشار الى أن كلا الكلمتين " مسرح " و " نظرية" لهما نفس الاصل اللغوى فكلاهما لهما أصولهما فى الكلمة اليونانية **theoria** و التى لها معنيان مختلفان فمن الممكن ان تاتى بمعنى المراقبة والفحص،و المشاهدة ،والرؤية وبشكل أكثر تحديدا، تعني المتفرج في مهرجان مسرحي أو أداء مسرحى. بعبارة أخرى، فإن المصطلح اليونانى قد أسس لعلم دلالة الالفاظ التى تربط بين التفكير النظري المجرد و الملاحظة المسرحية المباشرة.

يمكن تعريف نظرية المسرح "وفقا لمارفن كارلسون بأنها " بيان بالمبادئ العامة بشأن الاساليب،و الأهداف و الخصائص المميزة لهذا الشكل الفنى (كارلسون 1984:10) وهذه المبادئ نادرا ما تكون شاملة و لكنها منتقاة بأحكام، فمثلا هي تتعامل مع أشكال معينة من المسرح كما أنها مصاغة من قبل مؤلفين يمثلون مجالات مختلفة للغايةمثل الفلسفة ، و اللاهوت، و البلاغة ، والرسم ، و الشعر .. وهكذا. بالاضافة الى ان مثل هذه المبادى النظرية تعمل على تحقيق أهداف و استراتجيات مختلفة تماما من حيث " ما هية المسرح ، و كيف كان ، و ما يجب أن يكون عليه " (كارلسون1984:10). من هنا فإن نظرية المسرح تشتمل على ثلاثة أبعاد زمنية : الماضى ، الحاضر و المستقبل. و كل بُعد زمنى يشير إلى وظيفة ومجال مختلف للتطبيق، يشار إلي أن النظريات التى تصف و تصنف المسرح الحالى تنتمى إلى علم الجمال باوسع معانيه و غالبا ما تناقش علاقة المسرح بأنواع الفنون المختلفة. أما المعالجات النظرية لأشكال المسرح التاريخية فهى تهدف الى توثيق فترة تاريخية معينة و جعلها نموذجا لنقد الحاضر فالنظريات المسرحية التى تتطلع الى المستقبل هى ذات طبيعة برامجية و تبحث عن تكوينات ووظائف جديدة للمسرح و قد واصلت نظرية الدراما الاوروبية منذ عصر النهضة إعادة قراءة كتاب " فن النظم " لارسطو كتراث قديم له قيمته ، و أعادت تقسيره كنقد للممارسات العصرية و أعادت صياغته كنموذج للكتابة المسرحية فى المستقبل.

كما ذكرنا فى الفصول السابقة ، يعتبر المسرح وسيلة معقدة للغاية، فإذا نظرنا للتعريف الدقيق فى القاموس لكلمة نظرية نجد أنها تعنى " المبادئ العامة المستقلة

عن الأمور الخاصة" (قاموس أكسفورد ، 1990:1266) كما أننا مطالبون بشرح منظورين على الاقل ، نظرية المسرح التى تتضمن التفكير النظري في هذه الوسيلة بالاضافة الى المحاولات المعاصرة لشرح و تبسيط هذه المبادئ والتى دائما ما تأخذ النشاطات المسرحية الحالية كنقطة أنطلاق. ومن منظور مثالي ، يجب أن تهدف النظريات المسرحية كفرع أكاديمى الى الوصول الى منظور مزدوج : المناقشات و النماذج الماضية وأهميتها با لنسبة للمناقشات و المجادلات المعاصرة ، و سوف يتعرض هذا الفصل و الفصول التالية لهذا المنظور المزدوج أما فى هذا الفصل فسنتعرض باختصار لثلاثة قضايا جدلية أساسية و سنركز فى الفصل التالى على النقاشات النظرية الناتجة من دراسة المسرح ذاته .

لقد أوضحت الفصول السابقة بالفعل أن النظرية لا يمكن فصلها و جعلها فرعا مستقلا للدراسة ولكن يجب أن تقدم الأساس للفروع المختلفة لنظريات المسرح التى تم شرحها فى هذا الكتاب، فعلى سبيل المثال ،تمت مناقشة الجدال حول نظرية التمثيل فى الفصل الاول و نظريات المشاهدة فى الفصل الثانى أما علم التاريخ فسيتم التعرض له فى الفصل السادس وهكذا تحاول الصفحات التالية تحديد المسائل النظرية الأوسع و التى تشمل النظم الفرعية المختلفة.

بدأت النظرية الغربية للمسرح مع ظهور كتاب" فن النظم " لارسطو (330 قبل الميلاد، و مقتبس من أرسطو 1965) وحقيقة كان هذا دقيقا جزئيا حيث يعتبر " فن النظم " مقالة مطوله فى الأدب خاصة فى الدراما و أحتوى على عدد قليل جدا من العلامات و الاشارات عن المسرح كنوع من أنواع الادب، و لقد تم تناول الجوانب المرئية للمسرح باقتضاب تحت عنوان "المرئيات" والتى تترجم غالبا الى " عروض مسرحية"، و لقد أقر ارسطو فى الفصل السادس من "فن النظم " أن "المرئيات" هي جزء أساسى من المأساة(التراجيديا) الى جانب الالقاء و الغناء، وفى نهاية الفصل أقر أرسطو نسبيا بأن المرئيات لها علاقة ضئيلة جدا بحرفة كتابة المسرحية او فن كتابة الشعر. ويأتي بعد ذلك واحدة من أكثر القضايا إثارة للجدل ، على الاقل من منظور الدراسات المسرحية، ألا وهي " قوة التراجيديا منفصلة عن الأداء و كذلك عن الممثلين كما أن إحداث التأثيرات الرائعة هو مجال الإنسان و ليس الكاتب المسرحي"، (أرسطو

1965:41).وقد سبب ارسطو بهذا الحكم مزاوجة قوية بين الأنماط الأدبية/النصية و المسرحية /المرئية للدراما.وهذا التفسير يعنى أن "فن النظم " كنظرية مسرحية قابلة للتطبيق جزئيا فى نطاق ضيق جدا وعاى أية حال، لا يزال النص يقدم عددا من المفاهيم التى سببت جدالا كبيرا على مسار التاريخ.

هناك ثلاثة مصطلحات أو أفكار ثار حولها جدل كبير:

1- المحاكاة

2-البناء

3- التنفيس

تعتبر المحاكاة أهم العناصر الثلاث ، وحتى فى العصور القديمة كانت كلمة معقدة و غامضة. أما البناء فهو يشير الى النمط النصي أو الدرامي للمسرح و هو المهيمن الأول على النظرية الأدبية و الدرامية .و التنفيس يشير الى العرف القديم فى الدراما بشأن تأثير المسرح و الدراما و على الرغم من أن ارسطو يعرف المصطلح على نطاق ضيق الا ان المصطلح اصبح مرادفا لجميع التآثيرات الضارة الناتجة عن المسرح. ولا يوجد في نظرية التمثيل أية إشارة إلي "فن النظم "(الذي كان يعتبر في العصور الكلاسيكية جزءً من البلاغة) وقد تعرضنا له فى الفصل الاول فى هذا الكتاب تحت عنوان التمثيل.

المحاكاة :

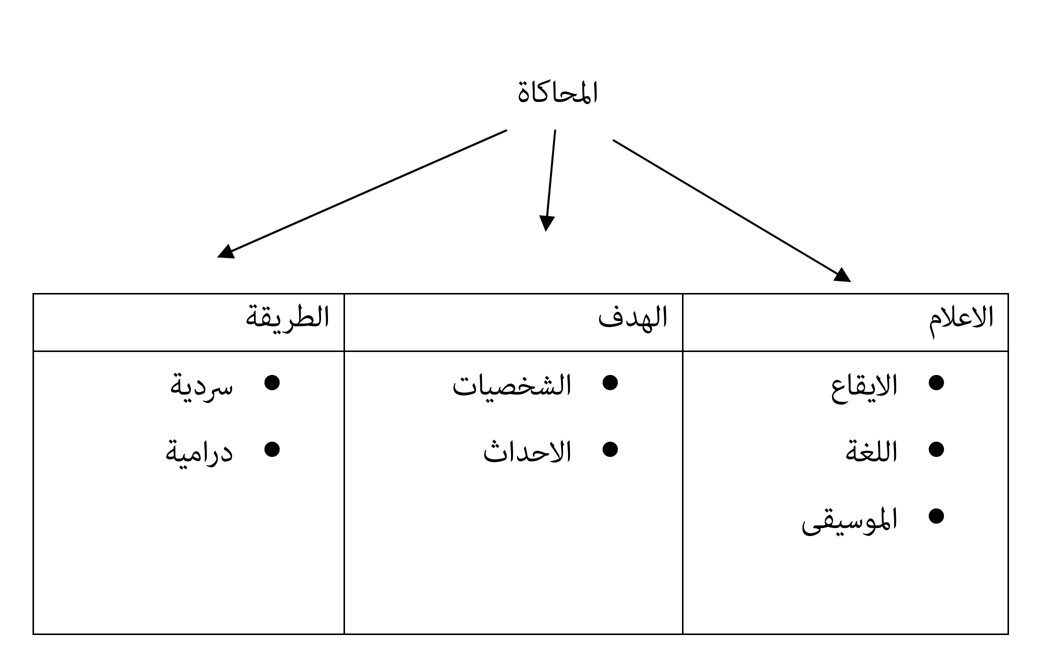
المحاكاة هى مفهوم رئيسى في الفكر اليونانى و تنطبق على جميع الفنون ليس فقط فى الدراما و المسرح. وقد اشتق المصطلح من كلمة "**mimos**" (ممثل) ولذلك فهى مرتبطة ارتباطا وثيقا بالأداء المسرحى . فجميع ما يقدم على المسرح يعتبر تقليدا للواقع و هي علاقة أطلق عليها الإغريق مسمى التقليد، و ينسحب هذا النوع من المحاكاة على جميع الاشياء :مثل القصة و أفعال المؤدين الذين يقدمون

الشخصيات بالحركات و الكلام، و إلى جانب هذا التعريف فان فهم و تقيم المصطلح يختلفان الى حد كبير.

يمكن للمرء التمييز بين تفسير افلاطون و تفسير ارسطو للمحاكاة ففى الكتاب الثالث و العاشر من حواره "الجمهورية" بدأ أفلاطون النقاش المنهجى عن المحاكاة بالرجوع الى الفن . فمن وجهة نظر افلاطون تعتبر المحاكاة فى المقام الاول مشكلة وجودية و معرفية وفى المقام الثانى تعتبر مظهرا جماليا. و قد عرف افلاطون ادراكنا للحقيقة بأنه يتم على مراحل : فلا يمكننا إدراك الأمور في حد ذاتها بشكل مباشر ولكن ادراكنا للشئ ياتى على مراحل جزئية. فمعظم المنتجات الفنية عبارة عن محاكاة او تقليد للمعروض و بالتالى فهى غير جديرة بالثقة فعرض الممثل يعتبر خقيقة من المرتبة الثالثة (أفلاطون 1955:379) ،وليس هذا فقط ولكن شكك افلاطون بأن العروض المقلدة خطيرة جدا و تميل إلى أن تنتشر بشكل وبائي و بالتالى يجب ان توضع في الإطار النظري و السياسى.

لقد استخدم افلاطون مفهوم المحاكاة لمهاجمة الفنون وعلى رأسها فنون الأداء واتهمها بعدم الصدق و تزييف الحقائق. وقد بدأ افلاطون النقاشات الفلسفية حول الحالة الوجودية للانسان ، فالاشياء و الافعال المقدمة على المسرح تحقق من خلال المحاكاة حالة معينة نطلق عليها نحن الان مصطلح "الخيال" . و على الرغم من أن الحالة الخيالية للقصة المعروضة لا تثير أية مشاكل فى الغالب إلا أن هذا الشئ ليس صحيحا بالنسبة للأشخاص و الأماكن التى تقدم فعلا على المسرح. فقد بدا افلاطون الحوار على المسرح كمكان للخداع و الغش وقدم الحجج الرئيسية لتقليد قديم يعرف بـ " التحيز ضد المسرح" ،و تفترض هذه الحجج أن العرض المسرحي قد يشجع المتفرجين علي تقليد نفس التصرفات في مواقف الحياة الحقيقية " فهي تغذيهم بالرغبات و المشاعر عندما يكتب لهم أن يجوعواو تجعلهم يتحكمون فينا في الوقت الذي يجب أن نتحكم نحن فيهم(أفلاطون: 1955:384) و حتى هذه الايام تظهر هذه الحجج مرة أخرى فى الإعلام و ألعاب الكمبيوتر حيث يعتبر التعرض المفرط لألعاب و أفلام العنف أمرا ضارا بالنسبة للشباب ، و تعتبر هذه المناقشات ذات توجه أفلاطوني.

ها هو تلميذ أفلاطون السابق, أرسطو, الذى صاغ أول حجة مؤثرة مضادة للتفسير السابق للمحاكاة, إذ.يرى أرسطو أن العلاقة بين النوع الأدبي و المحاكاة هى أقل أثارة للمشاكل المعرفية, و.عندما يتحدث أرسطو عن الشعر فهو يشير الى الشعر الملحمى, و الشعر الغنائى, و الشعر العاطفى بالاضافة الى الكوميديا و التراجيديا. كما أنه أوضح العديد من المقارنات بين الموسيقى و الفنون البصرية, و قد خصص الجزء الاكبر من"فن النظم" للغة التى تعتبر المحرك الاساسى للمحاكاه فى الدراما, وهذا هو أحد الاسباب التى جعلت الدراسة محل أهتمام من للمدارس الادبية أكثر من المدارس التنظيرية. بالنسبة لأرسطو تنقسم المحاكاه فى الادب الى ثلاث مجالات: الاعلام, الهدف و الطريقة. ويتكون الاعلام من الايقاع , و الموسيقى و اللغة؛ أما الهدف فهو " الانسان" (أرسطو 1965:33)؛ أما الطريقة فهى اما أن تكون درامية(محاكاة) أو سردية(شعر). تم شرح الأنواع فى الفصل السادس و الثانى عشر من"فن النظم" ويمثل الشكل التالى نظرة سريعة على التقسيمات المختلفة للمصطلح (محاكاه) فى أشارة الى المأساة أو التراجيديا



الاعلام	الهدف	الطريقة
• الايقاع • اللغة • الموسيقى	• الشخصيات • الاحداث	• سردية • درامية

يمكن أن يكون السبب الرئيسى لاستخدام مفهوم المحاكاة فى معتقد أرسطو أن الانسان لديه دافع داخلى للتقليد " أتجاة التقليد متوارث فى النفس البشرية منذ ظهورها؛ فهو يختلف عن باقى الحيوانات بأنه الكائن الأكثر تقليدا وبأنه تعلم دروسه الأولى عن طريق المحاكاة" (أرسطو 1965:35). فتعريف أرسطو للمحاكاة هو أنها طبيعية و بالتالى فهى غير ضارة.ومن هذا المنظور الأنثروبولوجي، فقد طور الفن أشكاله المختلفة.

إذا كانت المحاكاة دافعا بشريا داخليا، فمن الواضح أن تطبيقاتها قد تجاوزت بكثير المسرح أو الفن عموما، و بالنسبة للأدب، فقد رفض أرسطو فكرة أن تكون المحاكاة نسخة مطابقة للواقع و أكد على أن الفنان يمكن أن يستحدم درجة من الحرية الخلاقة بالطريقة التى تحسن النموذج (قواعد النظم، الفصل 15). فالمحاكاة و عملية الابداع الفنى مرتبطان بشدة أو حتى مترادفان و هي علاقة وجدت تبريرا آخر فى الفلسفة الطبيعية لأرسطو، حيث أقر بأن الطبيعة نفسها عبارة عن عملية سعى للوصول الى الشكل الأفضل.

تعتبر العلاقة بين الطبيعة و المحاكاه واحدة من اكثر العلاقات إثـإرة للجدل ، وفى معظم الاحيان اعادة تعريف ل"فن النظم" و واحدة من العلاقات التى يتم أعادة تعريفها فى كل عصر طبقا للطريقة الخاصة بها.و على نفس المستوى من الجدل أيضا نجد مصطلح "الاحتمال"، وهو المتطلب الذى يجب أن يتبعه فن المحاكاة، و طبقا لأرسطو " لسيت وظيفة الشاعر أن يصف ما يحدث بالفعل، ولكن نوع الاشياء التى ربما تحدث ، أو التى يمكن أن تحدث فى أحد الظروف، المحتملة أو الضرورية" (أرسطو 1965:43). ومن هذه المتطلبات، حرك أرسطو دعواه بأن الشعر له توجه فلسفى، و هو تفضيل العام على الخاص و العالمية عن الواقعية.

إن التفسيرات الإيجابية أو التي تُحط من قدر المحاكاة التى نجدها عند أفلاطون و أرسطو لا تزال توفر إطارا أستدلاليا لنظرية المسرح. و بدلا من النظرة العدائية المتبادلة بين الرؤيتين، ينبغى أن يُنظر اليهما اليوم على أنهما مرتبطتان أرتباطا وثيقا فهما معتمدتان على أحداهما الأخرى.

البناء

لقد هيمنت النقاشات الشعرية على النظرية الاوروبية للمسرح ،نوعا وكما، بمعنى القواعد التي تحدد كيفية صياغة النصوص ، وحيث أن هذا يشير بشكل رئيسي الى الشكل و المحتوى النصى الدرامى، فقد ثار الجدل حول أن النظرية المسرحية بمعناها الضيق لم تظهر حتى بداية القرن العشرين.وحيث أنه من المؤكد أن النظريات المسرحية لم تظهر قبل نهاية القرن التاسع عشر، فإننا سنرى أنه من التقليل و الاختزال تعريف النظرية المسرحية فى نطاق ضيق جدا على أنها نص أو انها ذات صلة بالمسرح.على الرغم من أنه لا يوجد أدنى شك من المنظور التاريخى بأن نظرية المسرح قد ركزت على الدراما و إعادة تعريف المعايير المحددة من قبل أرسطو.

يتفق كل من أرسطو و أفلاطون بأنه يمكن عرض النص بنمطين مختلفين سرديا أو تقليديا ، فقد عرف افلاطون السرد على أنه حكي أكثر منه أداء ممثل وهذا و بالتالي هو الأسلوب الذي يستخدمه رواة القصص و يخدم رواة الاسطورة (هومر). أما المحاكاة فهى عرض فعل كالمستخدم على المسرح الذى يتطلب تحويل اللغة الى فعل ، و بالنسبة لأرسطو فإن الشعر هو المحاكاة ، ولذلك فقد فرق بين السرد و الدراما على أنهما نمطان مختلفان عن عرض الفعل لكن رأى الاغريق أن هذا الاختلاف لا يتسم بالموضوعية حيث إن هناك مقاطع فى الشعر الملحمى تتحول من السرد الى الخطاب المباشر،و ايضا مقاطع سردية فى الدراما تتلى مباشرة الى الجمهور. بالفعل ، فالدراما البحتة التي تتكون من الحوار فقط هي ، من منظور تاريخى و معاصر، الخيار الوحيد المتاح فى العرض المسرحى ، و يعتبر مصطلح "الحكي " هو المفهوم الرئيسى لعلم السرد و يستخدم الآن على نطاق أوسع فى الدراسات الفنية و السينمائية وكذلك فى النظريات المسرحية و الأدبية ليشير الى القصة التى تعرض على المسرح ، والافلام أو الرسم.

يعتبرالمحور الرئيسى ل"فن النظم" لأرسطو هو تحليل العمل الدرامى أو الاسطورى، الذى يعتبر تقليدا بنّاء للقصة مأخوذا من علم الأساطير اليونانى والذى

دائما ما يُترجم الى " الحبكة". يقول أرسطو فى الفصل ال 14 من " فن النظم" يجب أن تكون الحبكة محكمة جدا بحيث - حتى بدون رؤيتها معروضة - يرتعد أى شخص من الشفقة و الخوف(أرسطو (1965:49)، و لقد قسم أرسطو وسائط العروض الدرامية الى نوعين ، عرفا فيما بعد بالأجزاء النوعية و الكمية للمأساة و تشير الأجزاء النوعية إلى الوسائل العامة للعروض التى يستخدمها المسرح بينما تشير الأجزاء الكمية الى البناء الداخلى للمأساة اليونانية

وسائل العروض المسرحية:

كمية	نوعية
• مقدمة موسيقية	• التمثيل
• دخول الكورس	• الشخصيات
• قصة استطرادية	• الافكار
• الخروج	• اللغة
	• الموسيقى
	• المناظر

من الواضح جدا من الأجزاء الكمية ان أرسطو كان يصف العمل الدرامي في عصره بالأمر الذي يستند في تصميمه على قواعد مستقاة من مجموعة من المسرحيات. كما أن التفسير و التحويل الحديث ل" فن النظم" منذ عصر النهضة فصاعدا ينطلق من المبدأ المقابل المسمى ب"كتابات أرسطو الحديثة لعلم الشعر" ، الذي ظهر فى منتصف القرن السادس عشر بأعداد كبيرة، و الذي أرسى المبادئ

التوجيهية لإنتاج النص الدرامى على أساس قواعد أرسطو. على الرغم من أنهم يختلفـون فى نقاط تتعلق بالتفاصيل و التفسير، إلا أنهم يتفقون علي أن المسرحية التراجيدية تشـتمل عـلى العناصر التالية:

- أولوية العمل الموحد
- شخصيات قادرة على التفكير
- شعر

وتؤكد جميعها على أنواع التراجيديا و الكوميدا فى تسلسل هرمى واضح.

لقد ركزت دراسة أرسطو على أولوية العمل بكل تفاصيله ، فالعمـل الـدرامى المثـالى يجب ان يكون موحدا بمعنى أنه لا يمكن حذف أية حلقة أو جزء بـدون ان يتسـبب فى خلـل في تطور الأحداث ، ومع ارسطو، سنجد بدايات ما يعرف ب" مجاز البناء" : فالمسرحيـة تشـبه المبنى و لا يمكن حذف جزء دون انهيـار المبنـى بأكملـه. وهـذا ايضـا أصـل وحـدات أرسـطو الشهيرة : الحدث، والزمـان ،والمكـان . وقـد كـان أرسـطو محـددا في كلامـه عـن الحـدث؛ و بالنسبة لوحدة الوقت فقد أشار إليها عرضا؛ أما وحدة المكان فلم يتم ذكرها عـلى الإطـلاق و تعتبر بمثابة استنتاج من قبل نقاد عصر النهضة.

إن جميع نظريات الدراما التي تطورت تبعا لأرسطو تبنت معاييره .ونسـتطيع القـول بانهم ناقشوا ، بطرق مختلفة، كيف ينبغى للمرء أن يقارن أفضل القصص التى تتفاعـل فيها الشخصيات عـبر الزمـان و المكـان ، و قـد شـكلت متطلبـات أرسـطو للشخصـيات الدرامية أساسيات الخطابات المتعددة فى سياق البيئات الاجتماعية المتغيرة. مـن حيـث تاريخ نظرية الدراما، يمكننا ملاحظة التغـيرات الجوهريـة فى القـرن الثـامن عشر بدايـة من أولويات الحدث الى أولويات الشخصية. لما حاول المنظرون توفيق نظريـة الـدراما مع تنوع بناء العمل الدرامى(التراث الفوضوى للدراما فى العصر الإليزابيثـي مـن جهـة مع التجانس الكلاسيكى الجديد للكتابات المسرحية الفرنسية من جهة أخرى) أصبح مـن

الواضح أن الدراما الفاعلة لم تعد تتضمن التزاما خاضعا للقواعد الرسمية، ولكن ينبغى بدلا من ذلك أن تسعى الى التشخيص و التعريف. يذكر أن درجة عالية من التناسق بين اللغة و سلوك الشخصيات على خشبة المسرح وكذلك من المشاهدين قد أصبحت هى القاعدة الجديدة.

فى القرن العشرين ، واجهت نظرية الدراما لأرسطو تحديا من منظورين رئيسيين. التحدي الأول جاء من نظرية برتولت بريخت في المسرح الملحمى، والتى أسماها " ضد مبادئ أرسطو" (بريخت 1964)حيث قارن بريخت الحوار القائم على الوهم و تعريف الهوية مع الدراما الملحمية، والتى تتضمن شخصية الراوى، و الاغانى واعتراف الجمهور. أما التحدى الثانى فهو أكثر تطرفا لأنه يتناول الوظيفة السردية للمسرح، و يذكر أن دعوة أنتوني آرتوا إلى إعادة تعريف اللغة المسرحية من خلال كتابه" مسرح القسوة"(1938) تنزل بالمستوى السردي إلى مكانة ثانوية بالمقارنة بالوظائف الأخرى ، على الرغم من أنه لا يمكن الاستغناء عنه كلية ، و هنا يمكن القول بأننا في موقف معتدل بالنسبة للدراما ، و كما يبين هانز ليهمان في دراسته " مسرح ما بعد الدراما" فإن فكرة مسرح ما بعد الدراما تعتمد على الاعتراف بشكل أو بآخر بتراث أرسطو الذي يواجه نوعا من التحدي و التجاوز.

التنفيس

لقد شكّل مصطلح " التنفيس" أساسيات النقاش، ومَن أثاره أولا هم الاغريق ، و يتعلق بما إذا كانت العروض المسرحية لها تأثير مباشر على المتفرج أم لا. وقد استخدم فى هذا الفصل على نطاق اوسع مما فى "فن النظم" لأرسطو، حيث عرف أرسطو تأثير التنفيس في المسرحية التراجيدية مثل خلق الخوف و الشفقة بين المتفرجين وبالتالى تخليصهم من تلك العواطف. ويوجد الكثير من التخمينات عن معنى التنفيس في هذا السياق ، حيث يبدو أن أرسطو قد استخدم المصطلح بمعناه الطبى أي تطهير شئ مؤلم وللكلمة أيضا دلالة دينية مرتبطة بفكرة الكفارة و تطهير

النفوس. و مهما كانت ترجمة الكلمة ، إلا أن مشاهدة المسرحيةالتراجيدية لها تأثير إيجابى على المتغيرات النفسية للمشاهد الذى يتأثر بتطهير نفسه من المشاعر الضارة ، و كما هو الحال فى تفسيره للمحاكاة فقد عارض أرسطو معلمه أفلاطون فى هذه النقطة حيث قدم أرسطو المعنى الايجابى لـ " التنفيس" فى مناقشته حول المحاكاة لكى يوضح كيف يمكن لإثارة العواطف الضارة أن تجد مخرجا إيجابيا لها.

إن الترجمات المختلفة للخوف و الشفقة تشير إلى تحول مهم فى التنظير عن تأثير المسرح. فادعاء أرسطو بأن وظيفة التنفيس هى تخليص المشاهد من العواطف تمت تدريجيا إعادة تعريفه لكى يعنى تطهير الأخلاق أو التنويرو و على الرغم من أن مفهوم أرسطو للمسرح أو المأساة، يحتوى بالتأكيد على مضامين أخلاقية من حيث أن الحدث المقدم يجب أن يكون عظيما و مهما، فلا يوجد أى ذكر معين بان التنفيس ينبغى أن يعتبر من المصطلحات الاخلاقية. و قد تغير هذا فى الحقبة الرومانية مع مقولة هوراس الشهيرة " إما للإرضاء و إما للتعليم" ، و في مقالته الشهيرة جدا "فن الشعر" يدعي هوراس أن " الشعراء يهدفون إلى تقديم المنفعة أو البهجة ، أو إلى ربط تقديم المتعة ببعض النصائح في الحياة"(هوراس 1965:22)، لقد أصبح الجمع بين المتعة و الفائدة، خلال عصر النهضة و بداية القرن الثامن عشر، فكرة مميزة و تبريرا لشكل من أشكال الفن الخطر. فى منتصف القرن الثامن عشر، ترجم المنظر و الكاتب المسرحى"جوتهولد ليسنج" كلمة **phobos** بالخوف بدلا من الرعب وكلمة **eleos** الشفقة بلا من الرأفة فى كتابه "فن التأليف المسرحى فى هامبرج" (1962). ولقد جددت إعادة الترجمة الجدل فى عصر التنوير بأن المشاعر التى تقدم على المسرح وتظهر على المشاهدين يمكن أن تكون مفيدة من الناحية الأخلاقية كما أنها تخلق الشفقة لديهم و هذا معتقد مسيحي. وقد ظلت هذه الترجمة متاحة حتى بداية القرن العشرين، عندما عاد رواد الكلاسيكية الى المصطلح الأصلى اليونانى وأكدوا على الدلالات الطبية للتنفيس.

كانت إعادة تعريف التنفيس من جانب أخلاقى أكثر منه مصطلح جسدى يعززها و يقويها الضرورة لتبرير وضع المسرح ضد معارضيه.وكما رأينا ، بدأ الجدال حول فنون المحاكاة بصفة عامة و التأثير الضار للمسرح بصفة خاصة عند أفلاطون

ثم تبنى اعترضاتة الكتاب المسيحيون الاوائل و تم تعديها لتناسب المذهب الدينى الجديد وذلك لوضع خطاب قوى مضاد للمسرح يعرف ب "مناهضة التحيزللمسرح" (باريش 1981).ركز الرواد الاوائل للمسرح مثل تيرتيولن و سانت أوغستن على عدم توافق المذاهب المسيحية مثل الوداعة مع العواطف العنيفة المرتبطة بالمشاهد المسرحية.وقد وجدنا فى الفترة ما بين 1550- 1700 عددا كبيرا من الدراسات التى تناهض المسرح والتى تصل فى بعض الاحيان – نظرا لتطرفها- إلى آراء نظرية جديرة بالاهتمام. و فى المقالة المناهضة للمسرح " نظرة سريعة على الفجور و الفسق فى المسرح الانجليزى" ({1698} 1972 لـ" جيمرى كوليرنجد ايضا أفكارا فى الاختلاف بين الخيال و الواقع و العلاقة بين الممثلين وأدوارهم (أنظر الشكل فى ص 74)

يذكر أن فكرة مناهضة التحيزللمسرح تشكل إطارا نظريا في حد ذاتها كما أنها تضم معظم جوانب النظرية المسرحية ، من النظرية الدرامية إلى المحاكاة و التنفيس بالإضافة إلى نظرية التمثيل.

أخطار المسرح

الأمر الذي لا يزال غريبا هو أن المقدمات و النهايات تعتبر أحيانا فاضحة إلى أبعد مدى ...... هنا يغادر الممثلون خشبة المسرح و ينتقلون من الخيال إلى واقع الحياة و يوجهون حديثهم مباشرة إلى الجمهور، و يذكر أن هذه المقدمات و النهايات مصممة لتبرير سير المسرحية و إظهار فضل الصحبة ، و في مثل هذه المناسبات يخيل للفرد أن السيدات يجب معاملتهن باحترام و أن توضع في الاعتبار معايير اللياقة ، و لكننا هنا نرى فجورا بدون حياء: هنا يتفوق الشاعر على نفسه.........يحب الناس أن يروا عواطفهم مصورة بشكل لا يقل عن شخصياتهم و يميلون لأن يتأملوا كثيرا في ذواتهم كطبيعة النرجسيين ، إن هذا الإعجاب بالذات يعزز عملية الحب، و أكثر من ذلك ، تعمل جوانب الحب هذه على رفع المعنويات و تحث البشر على العمل، فالمسرحية تمثَل

مرة تلو المرة في مشهد خيالي و تصبح المحاكاة الأولى نموذجا ، فالحب له جانب داخلي و عند إعداد الشمع يتكون الانطباع بسهولة ، و هكذا ينمو العشق للمسرح و يوزع الحب على الجميع و يكوّن هذه العواطف عندما لايستطيع العثور عليها.(كولبير ، 1698، 1972:13,281).

إن آثار المسرح على الجمهور- الضار منها و النافع- هيمنت على نظرية المسرح فى النصف الاول من القرن الثامن عشر عندما أُجبرت على تبرير نفسها ضد هجمات الحركة المناهضة للمسرح، حيث غضب كل من المناهضين للمسرح و المدافعين عنه من الطبقة البرجوازية التى جعلت من المسرح نوعا أدبيا متزايد الأهمية فى صراعها ضد الارستقراطية، و على الرغم من كل أخطاره المحتملة ، فإن أهم حجة في صالح المسرح هي قدرته على تقديم التعليم بالإضافة إلى المتعة ، و عند تقديمه لمسرحيته التراجيدية العظيمة" تاجر لندن" (1731) يعرف جورج ليلو الغاية من المسرحية بأنها" إثارة للعواطف " ، و بالفعل أصبحت العواطف الفكرة المحورية لنظرية المسرح بقية القرن.

تحتاج القدرة على التنفيس إلى إعادة التعريف و ذلك لكي تتوافق مع عصر الكوميديا العاطفية و الأحاسيس العاطفية ، و كما أشرنا آنفا ، قدم ليسنج إعاد تفسير مؤثرة عندما ترجم **phobos** ، و **eleos** على أنهما "الخوف" و "الشفقة" كما عرف الأخيرة بأنها العاطفة التي تثيرها المسرحية التراجيدية، إذن يجب أن يعمل التنفيس على تحويل "العواطف إلى قدرات فاضلة"، و لقد سعى ليسنج إلى تدجين المسرحية المليئة بالعواطف التي يثيرها المسرح الجاد و يجعلها متوافقة مع عصر يسيطر عليه العقل و العلاقات الإنسانية المقبولة ، و يذكر أن مفكري عصر التنوير لم يكونوا كلهم متفائلين ، ففي هجومه الشهير على المسرح في كتاب" خطاب إلى دالميرت بشأن المسرح" (1758) عبر جان جاك روسو عن شكه في أن الإثارة العاطفية التي يحدثها الأداء المسرحي يمكن التحكم فيها بأي شكل من الأشكال حيث يقول " إن الوسيلة الوحيدة لتطهير العواطف هو العقل و لكنني قلت إن العقل ليس له تأثير على المسرح على الإطلاق" (روسو 1968:20)

إن إعادة تفسير و تدجين رد الفعل التنفيسي على أنـه اتجـاه أخلاقـي مـن شـأنه أن يحول النقاش إلى مسألة جمالية يصبح فيها تحقيق الـذات أمـرا حـاكما ، و يصر كـل منظـري القرن الثامن عشر تقريبا على درجة عالية من المطابقة بين الشخصيات الممثلة على المسرح و المشاهدين في قاعة المسرح ، و جدير بالذكر أننا لا نجد مصطلح " تحقيق الذات" أو مرادفا له ، و بالنسبة للإغريق كانت الاستجابة العاطفية للتمثيل التراجيـدي مـؤثرة للغايـة. بـدأت تتكون نظريات في علم النفس في القرن الثامن عشر و التي أعادت تفسـير اتنفـيس عـلى أنـه عملية تعرف على معاناة الشخصية ، و هناك عدة أشكال لهذه الفكرةو لكن يقـوم معظمهـا على فكرة العاطفة و الأحاسيس ، و في مقالتـه القيمـة "عنـاصر النقـد"(1762) يرتفـع هـنري هـوم ، اللـورد كـيمس بالعاطفـة إلى مكانـة سـامية في النظريـة الجماليـة حيـث يقـول " إن العاطفة تخلق تواصلا بين الأفراح و الأحزان ، و الآمال و المخاوف : و يعتبر هذ العمل مهـدئا و مرضيا في حد ذاته ، كما أنه يخلق مودة و حبا" (هوم 1762:13)

في إسهامه الخامس و السبعين لكتابه" الكتابة المسرحية في هامبورج" يطبـق ليسـنج هذه الأفكار من خلال إعادة تفسيره الشهير للتنفيس على أنه "شفقة موجهة لأنفسنا" حيـث يقول:

> إنه الخوف على أنفسـنا و الـذي يـأتي مـن تشـابهنا مـع الشـخص الـذي يتعـذب ، والخوف من أن تحل بنا التعاسـة التـي حلـت بـالآخرين ، و الخـوف مـن أن نصـبح محط الشفقة ، و باختصار : هذا الخوف هو الشفقة الموجهـة إلى أنفسـنا. (ليسـنج 1962:75)

ينسجم تعريف ليسـنج للاسـتجابة التنفيسـية مـع مـا يطلـق عليـه اليـوم "التعـرف العاطفي" أو ببساطة "التعرف" ، و قد ظلت هذه الاستجابة عصية على التحدي حتـى القـرن العشرين ، و حتى اليوم يعتقد أنهـا الشـكل الأسـاسي لـرد الفعـل العـاطفي و المعـرفي تجـاه الأحداث المصورة على المسرح.

لقد ظل تدجين التنفيس على أنه تعـرف عـلى المسرح البورجـوازي الـواقعي حتى أوائل القرن العشرين ، حينها تعرض للهجوم و يذكر أن التحديات جـاءت مـن معسكرين متعارضين تقريبا ، الأول هو أن بزوغ أشـكال المسرح السـياسي و الأشـكال

الأكثر تعقيدا من فن الحداثة و التي أقصت التمثيل الواقعي كانت تعني أن رد الفعل التنفيسي لم يعد يعتبر متقدما بما يكفي لتفسير الاستجابة للتطورات الحديثة ولقد صاغ الكاتب و المنظر المسرحي الألماني بيرتولت بريخت نظرية مسرحية مؤثرة عن مفهومه عن المسرح الملحمي أطلق عليها " المسرح المناهض لأرسطو" و ذلك في مرحلة مبكرة من التطور، و بدلا من رد الفعل الذي تحركه العواطف ، كان بريخت يدعو إلى اتجاه نقدي رفيع المستوى ، و يمكن تحقيقه فقط في حالة إعاد صياغة عناصر المسرح – الكتابة المسرحية و التمثيل و إعداد خشبة المسرح- لمساعدة المشاهد على الاستجابة ، و لقد صور بريخت الفوارق بين مسرح التنفيس(الدرامي) و المسرح النقدي (الملحمي) من خلال مقارنة يبينها الجدول رقم (1)

الجدول رقم (1) : مقارنة بريخت بين المسرح الدرامي و المسرح الملحمي

المسرح الدرامي	المسرح الملحمي
يقوم على الحبكة	يقوم على السرد
يشرك المتفرج في الموقف المسرحي	يحول المتفرج إلى مراقب
يضعف قدرته على الفعل	يستثير قدرته على الفعل
يملؤه بالأحاسيس	يجبره على اتخاذ قرار
المتفرج مشغول بشيء ما	يطلب منه أن يواجه شيئا ما
الاقتراح	الحجة
المتفرج في قلب العمل و يشارك في الخبرة	المتفرج يقف في الخارج و يدرس الموقف
الكائن البشري مسلم به	الكائن البشري هو موضوع التساؤل
المشاعر	العقل

المصدر : بريخت 1964 :37

أما التحدي الثاني فكان أقل رفضا للتنفيس من راديكاليته ، و في نفس الوقت الذي كان بريخت يطور فيه نظريته عن المسرح الملحمي ، اقترح الشاعر السريالي و الممثل و المنظر الفرنسي أنطوان آرتوا العودة إلى المعنى الأصلي للتنفيس ، و كان هجومه منصبا على المسرح الأدبي النفسي و كانت رؤاه اليائسة عن المسرح البديل

تشتمل على مفهوم بأن المسرح موجود أساسا "لصرف الأمراض" (آرتوا 1970 :22) و لم يصـغ آرتوا على الإطلاق نظرية عن مسرح النفيس بمفهـوم بريخـت ، و لكنـه صـاغ بـدلا مـن ذلـك صورا شعرية راديكالية عن مسرح المستقبل و الذي كـان لـه تـأثير عـلى جيـل صـناع المسرح بأكمله مثل بيتر بروك و جيرزي جروتوسكي و جوليان بيك (المسرح الحي) ، و لا يتضـح مـن كتاباته على الإطلاق ما إذا كان يرى التنفيس من منظـور فـردي أم جماعـي ، و لكـن الفكـرة الأصلية للتنفيس كتطهير للذات ظاهرة جلية بكل تأكيد في كتاباته.

الفصل الخامس

نظريات المسرح 2

الاتجاهات التنظيمية والنقدية

تناولت الفصول السابقة موضوعات أساسية تتعلق بنظرية المسرح كما تم تعريفها من قبل الفلسفة اليونانية والتقاليد الغربية للخيال الشعري مع بزوغ الدراسات المسرحية كفرع مستقل من المعرفة في السيتينيات وكذا في السبعينيات ، هنا ظهرت الحاجة إلى وضع نظريات جديدة خلاف التقليدية، و هناك أسباب عديدة لهذا أولا : ظهور المخرج كفنان مسرحي مستقل في القرن العشرين أوضح أن الإخراج المسرحي يعتبر عملا فنيا معقدا وفريدا من نوعه يصعب تحليله باستخدام الأدوات المتاحة من النقد الأدبي . ثانيا : وبعيدا عن كونه فرع من المعرفة له أصول تاريخية محضة ، فإن الدراسات المسرحية بدأت في تعريف نفسها أيضا على أنها تلك الدراسات التي تهتم بفهم الممارسة الفنية الحالية . ثالثا : كل فروع الانسانيات تتحداها هذه العقود ما سمى مؤخرا ثورة النظريات ، يشار إلى أن هناك سلسلة متوالية من النماذج أو الأمثلة التي تنقض النماذج التاريخية الحالية والقراءات الدقيقة لبعض العلوم ، و سوف نناقش بعضا منها في هذا الفصل .

علم دراسة العلامات والرموز

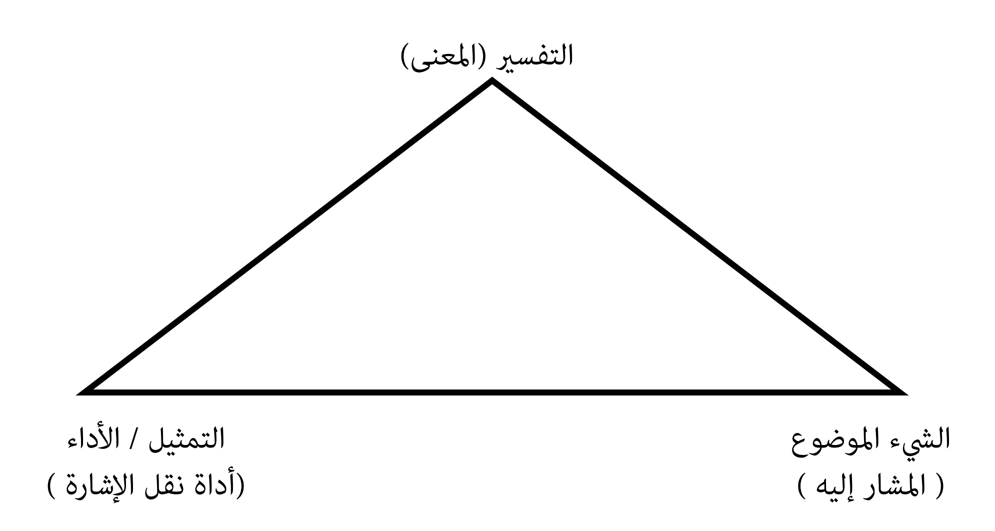
تعني الرموز والعلامات المسرحية بدراسة كيفية نقل المعنى على المسرح بواسطة الإشارات، إنه فرع من النظرية الكلية لعلم العلامات والرموز والذي تطور في القرن العشرين في أعقاب ظهور نظرية فيردينار دي سوسر الخاصة باللغة (1857 ـ 1913) . بعد دراسة سوسر للتراكيب اللغوية ، بدأ استعمال هذا العلم في مناحي أخرى للتعبير الثقافي ، وكعلم متعدد الأنظمة ، فإن علم دراسة العلامات والرموز يبحث في كل أشكال الاستخدام الإنساني (وكذا الحيواني) للإشارات .

ما هي الإشارة ؟ طبقا لسوسر وكذا الفلاسفة الذين من قبله ، فإن كل كلمة هي إشارة ، الضوء الأخضر في إشارات المرور هو إشارة ، منظر الدخان هو أيضا إشارة ، هو إشارة إلى النار . ومع ذلك ، هذه الأمثلة الثلاثة تنتمي إلى أنواع أو فئات مختلفة للإشارة ، وهي إشارات فقط لأن أحدهم قد فسرها على أنها ذلك ، فالإشارة في

الحقيقة تتكون من مكونين أو ثلاث مكونات . و قد قسم سوسر الإشارة اللغوية إلى جزئين (النمـوذج الثنـائي) في حـين أن الفيلسـوف الأمـريكي تشـارلز سـاندز بـيرس (1839 ـ 1914) يستخدم النظام (الثلاثي) ذا الثلاثة أجزاء ، فعلم دراسة العلامات والرموز المسرحية يستخدم تركيبه من كلا النظامين ، بحسب موضوع الدراسة .

طبقا لسوسر ، تتكون الإشارة اللغوية من جزئين ، مكون مـادي (الصـوت الحقيقـي للكلمة) والذي أسماه الإشارة ، والجزء المتعلق بـالمعنى (المعنـى الـذي يصـل إلى المسـتمع) المشار إليه ، أما الموضوع أو الفكـرة الفيزيائيـة الحقيقيـة الـذي تشـير إليـه الإشـارة الكاملـة يسمى المعنى . لذا فإن ، الإشارة اللغوية في الحقيقة في نظر سوسر هي ثلاثية بطبيعة الحال.

ليست نظرية بيرس للإشـارات لغويـة بشـكل واضـح ولكـن يمكـن تطبيقهـا في كـل مناحي الحياة الإنسانية ، ومن بيرس نشأ التعريف الشهير للإشارة : الإشارة هـي شيء ما يمثـل شيئا أخر لشخص ما على نحو ما" (بيبرس 1985 : 5) وأعطـى بـيرس لهـذه المكونـات الثلاثـة ثلاثة مسميات فنية : شيء ما هو التمثيل ، وشيء آخر هو الموضوع ، أما فهم عمليـة الإشـارة (لشخص ما على نحو ما) فقد أسماه بيرس المعنى و عادة ما يتم تمثيل نموذج الإشارة عـلى شكل مثلث (شكل 4) .



شكل (4) النموذج الثلاثي للإشارة (مثلما أشار إليه تشارلز ساندرز بيبرس)

على الرغم مـن أن هـذه المسـميات الفنيـة قلـيلا مـا تسـتخدم في الوقـت الحـالي في الرمـوز المسرحية ، إلا أن العملية الثلاثية هذه مقبولة على نحو واسع .

في عام 1998 ، أقر رائد علم الرموز المسرحية باتريس بافيز بأن نمـوذج بـيرس ظـل مهمشا في الدراسات المسرحية نظـرا لصـعوبته ، و في المجمـل ، تعتـبر نظريـة بـيرس المتعلقـة بالرموز معقدة بشكل كبير ولذا فإنـه يصـعب إخضـاعها للأغـراض التحليليـة (بـافيس 165 : 1998) .

وعلى الرغم مـن القبـول أو الاستحسـان المتحيـز لنمـوذج بيـبرس في مجملـه ، إلا أن أجزاء منه شقت طريقها إلى التحليل الرمزي المسرحـي . وأهـم جـزء منـه هـو " الموضـوع أو الفكرة المشار إليها " في الثلاثي . والموضوع نفسه ، طبقا لبيرس يمكن أن يقسم إلى ثلاثة أنـواع من الإشارة والعلامات والتي أسماها أيقونة ، و دلالة ، و رمز وقام بتعريفها كالآتـي :

1ـ الإشارات الأيقونية هي التي تعتمد على تشابه بـين الإشـارة والموضـوع ذاتـه ، عـلى سـبيل المثال ، صورة كلب في اللافتة التي تعني " احذر الكلب " .

- الإشارات الدلالية هي تلك التـي تعتمـد عـلى علاقـة زمانيـة أو مكانيـة بـين الإشـارة والشيء المقصود ، على سبيل المثال ، الدخان كإشارة أو علامة من النار .
- الإشارات الرمزية هي تلك التي ترسخت معانيها بواسطة العـادات والتقاليـد ، فكـل الكلمات هي رمـوز طبقـا لاعتقـاد بـيرس ، مثـل الضـوء الأحمـر والأخضر في تقـاطع الطرق .

يعد التمييز أمرا هاما في تحليل الإشارات لأنه يمكننا مـن فهـم أفضـل للأنـواع المختلفة لاستخدام الإشارة في عمل مسرحي معين ، أو في فترة تاريخية محـددة في الأداء الثقافي للمسرح ، و يلاحظ أن كـل أشـكال المسرح تسـتخدم الأنـواع الثلاثـة لأن النـاس يتواصـلون طـوال الوقـت باسـتخدام الثلاثـة أنـواع هـذه . وبشكل أكثر تحديدا ، يمكننا ملاحظة أن الإشارات الأيقونيـة تشـبه بشـكل

واسع مفهوم أو فكرة " المحاكاة " لأن الإشـارات تعتمـد عـلى علاقـة التشـابه الـذي يمكن إدراكه أو تمييزه .

يمكن أن نجدالإشارات الدلالية في الـنص المسرحـي طالمـا يسـتخدم ضـمائر شخصـية وإشارات إلى الوقت والمكان مثل كلمتي " هناك ، آنذاك " كـما يظهـر ذلـك أيضـا في إيمـاءات الممثلين , فالمسرح يستخدم الرموز بشكل كبير طبقا للمعتقد البيرسـياني . وبعيـدا عـن اللغـة نفسها ، فنحن نجد رموزا في كل أشكال الأسـلوب المسرحـي ، والـذي يخلـق إشـارات رمزيـة بشكل مستمر :

طبقا للتعريف يمكن القول بأن الإشارات المسرحية مرنة ومتعددة الوظائف بشكل لا محدود كما سنرى لاحقا .

الحراك وتعدد الوظائف

كل إشارة مسرحية يمكن استبدالها بإشارة أخرى أو مجموعـة مـن الإشـارات , فعـلى سبيل المثال ، الفراغ يمكن استبداله باللغة ، و الشيء يمكن استبداله بشخص والعكس صـحيح . تلك الخاصية المرنة تنبئ بالحراك وتعدد الوظـائف للإشـارات المسرحيـة فـالحراك يعنـي أن الإشارات المستخدمة على المسرح مرتبطة على أية حال بنظيرتها على أرض الواقع .

تجنب مسرح شكسبير بالتأكيد وفي معظمه التمثيل المادي (الملموس) للمكـان واستعاض عنه بالتمثيـل التصـويري واسـتخدم الوصـف اللفظـي ، أماالتمثيـل الصـامت فيشـير إلى الأمـاكن والأشـياء باسـتخدام الإيمـاءات , و يشـيرتعدد الوظـائف للإشـارات المسرحية إلى أن إشارات بعينها يمكـن أن تغـير فعـلا مـن وظيفتهـا أثنـاء الأداء المسرحـي فالمنضدة يمكن أن تكون منضـدة ولكنهـا يمكـن أيضـا أن تكـون جـبلا أو نفقـا , و يمكـن لنفس الممثل أن يؤدي عدة أدوار ، أو في حالة المونودراما (المسرحية التي يمثلهـا شـخص واحد فقط) بإمكانه أن يلعب جميع الأدوار في المسرحية دون أن يسـبب أي نـوع مـن الارتباك لدى الحضور وعموما ، بإمكاننا أن نقول إن المسرح الواقعي (النوع الذي مـازال

يقدم على مسارح برودواي وويست إند) يميل إلى الحد من القدرات الاشاراتية للحراك وتعدد الوظائف ، في حين أن الأساليب المسرحية غير الواقعية (على سبيل المثال ، أغلب الأشكال الآسيوية الكلاسيكية) تعتمد بشكل أساسي على الحراك وتعدد الوظائف . مثل هذه الاختلافات ، مع ذلك ، تساعد على الكشف والتوجيه ، ويجب على الفرد أن يكون حذرا لئلا يجعل المسميات المطلقة مادية .

أساليب الإشارة والشفرات

تأثرت المصطلحات الفنية المتعلقة بالإشارات ، أيضا في مجال الإشارات المسرحية ، بشكل كبير بعلم اللغويات ، المجال الذي بدأت منه الإشارات التركيبية (سوسر) .، كما استندت نظرية الإشارات المسرحية في السبعينيات والثمانينيات إلى تفسير وتهيئة مفاهيم مطورة كي تصف وتشرح لغة المسرح . وكما سنرى لا حقا ، فإن هذه العملية معقدة بشكل ما لأنها تضمنت ما يمكن تسميته المجازية الاصطلاحية . هذا الخلق لمجازات أو استعارات جديدة تحت مسمى علمي ظاهر ، هو واحد من الأسباب التي أدت (وما زالت تؤدي) إلى الرفض القوي من قبل بعض الاتجاهات في الدراسات المسرحية، و أول هذه الاستعارات وربما أكثرها استخداما هو فكرة أو مفهوم الشفرة .

تُفهم الشفرة في علم الإشارات على أنها نوع من نظام أو مجموعة قوانين تحكم استخدام الإشارات بحيث يسهل فهمها فالإشارات الفردية لن تكون ذات معنى إذا لم تخضع في تنظيمها لمثل هذه الشفرة ، لذا من أجل فهم أي أداء مسرحي نحتاج إلى أن نستوعب الشفرة أو الشفرات المستخدمة في ذلك العمل المسرحي . وبسبب تعقيدها ، فإنه من الواضح أنه لن يتسنى لفرد ما أن يتناول بالحديث الشفرة المسرحية بشكل منفرد ولكن فقط يمكننا ذلك إذا كانت هناك عدة شفرات مع بعضها البعض .

وعلى الرغم من أن فكرة الشفرة قد تعني أنها في الصدارة ولها الأولوية وأنها أكثر عمومية من العمل المحدد ، فإن بعض الباحثين يعتقدون أن الأعمال الفردية في الحقيقة تخلق شفرتها الخاصة بها والتي يتوجب على الجمهور أن يكشف عن معناها

من أجل أن يفهم العمل المسرحي ككل ، وقد فرّق باتريك بافيز بين الشفرة المحددة وغير المحددة والمختلطة (بافيز 1998 ، 53 ، 54) .

قد تحتوي الشفرات المحددة ، على سبيل المثال على أدوات المسرح الواقعي ، الممثلون الذين يجسدون الأدوارا ، مفهوم الجدار الرابع ، المشهد المصور ، وخلافه . مثال آخر يتجلى في المسرح الياباني "نو" واستخدامه للأقنعة ، وظهور الأشكال الروحية وأسلوب حركة محددة . أما الشفرات غير المحددة هي تلك التي توجد خارج النطاق المغلق للأداء المسرحي ، مثل الشفرات اللغوية والنفسية والفكرية وهي جزء من الكفاءة الإشاراتية لكل مشاهد والتي تؤثر بشكل مختلف في العمل المسرحي ، أما الشفرات فهي التي تمثل مرحلة تلاقي النوعين الأولين في العمل المسرحي ، يشار إلى أن الأداء المسرحي ، في الحقيقة ، يعتمد على تفاعل هذين النوعين في بعض الأحيان ، و يقال إن الانتظام أو الاتساق المتضمن في فكرة الشفرة يناقض مكون أو عنصر الانفراد وعدم القابلية للتكرار في العمل المسرحي . وبوسعنا القول في مفهومنا الحالي للمسرح الذي يتجه نحو الإبداع ، نحن أقل اهتماما بالإدراك الكامل مقارنة بالتغييرات والتعديلات في الشفرة أو الشفرات المسرحية . (نحن نهتم أكثر بالتعديلات والتغيرات الخاصة بالكود المسرحي المنتظم) .

علم دراسة الرموز والبيانات المفصلة

هل من الممكن أن ننظم الإشارات المسرحية بطريقة هيكلية حتى يتسنى لنا تحديد الفئات الرئيسية؟ واستنادا على عمل مدرسة براج ، فإن عالم الإشارات البولندي تاديسزكوازان كان أول من حاول تنظيم الإشارات المسرحية (كوازان 1968) و قد تم تنقيح وتعديل نموذج كوازان من قبل باحثين جاءوا من بعده (إيلام 1980 ، فيشر ـ ليسنت 1992) لكنه لم يكن تغيرا جوهريا ، و يعتمد جدول 2 على طريقة كوازان ولكنه يحوي بعض التعديلات الطفيفة .

جدول 2 : نظم الإشارة المسرحية وفقا لكوازان 1968

	ما يتعلق بالممثل	ما يتعلق بالمكان
بصري	إشارات الوجه . إشارات إيمائية الإشارات المباشرة المكياج الشعر الملابس	متعلقات الإخراج المسرحي من أثاث وديكور . تصميم خشبة المسرح الإضاءة
سماعي	اللغة المؤثرات الصوتية الموسيقى	المؤثرات الصوتية الموسيقى اللغة

وطبقا لكوازان ، فإن الإشارات المسرحية إما إنها تتعلق بالممثل أو تتعلق بالمكان وهذا يعني إما إنها تنبع من جسم الممثل (وبشكل أكثر تحديدا صوته أو صوتها) ، أو أنها تنبعث من خشبة المسرح نفسه : المشهد المسرحي ، والمؤثرات الصوتية ، والمؤثرات الخاصة سواء السمعية أو البصرية ، و في حين أن كوازان اعتبر أن الإشارات المتعلقة بالمكان تنتمي إلى المكون البصري للمسرح كما سبق توضيح ذلك في جدول 2 ، فإنها أيضا جزء من القناة السمعية لأن المكان غالبا ما يقدم بوسائل لغوية أو مؤثرات صوتية الإشارات المسرحية لها أيضا ميزة زمنية وخصائص زمنية .

ربما تعتبرالإشارات المسرحية أول نظرية عامة وجوهرية في المسرح والتي حاولت أن تشمل كل مظاهر التعبير الفني ، وليس واحدا أو اثنين ، في حين كانت هناك محاولات عديدة لتنظير الدراما ، فإن علم الإشارات المسرحية ـ على الأقل في السبعينيات وما بعدها كان يركز كل اهتمامه على تفسير تفاعل الإشارات المختلفة المستخدمة في الأداء المسرحي لقد كانت قوته الوصفية هائلة كما أن الاصطلاحات الفنية الخاصة بالإشارات قد غيرت بالطبع طريقة وصف الدراسات المسرحية للإداء

المسرحي وفي أحسن التقديرات ، فإن علم الإشارات المسرحية يميل نحو التصنيف أو التنظيم المتزايد وخلق نوع من المفردات المجازية والتي تعمل باستمرار على تحويل المصطلحات اللغوية إلى ظاهرة غير لفظية ، وبالفعل في الستينيات ، صمم العالم الفرنسي المتخصص في الإشارات ، رولاند بارثيس " شيئا متميزا بإشاراته حيث أن نظامه بالأصل متعدد الأصوات بالمقارنة بالنظام الخطي المتعلق باللغة (بارثيس 1972 : 261) وهذا من شأنه أن يشير إلى أن النظريات والأفكار الناتجة عن علم اللغويات لا يمكن ببساطة تطبيقها واحدة تلو الأخرى على المسرح ، وفيما يتعلق بالحديث عن علم الإشارات فهو حالة خاصة وليس بمدعاة للاندهاش حينئذ أن النظرية الإشاراتية واجهت انتقادات من عدة نواحي والتي كان لها تأثير إيجابي وقوى عل نظرية المسرح .

نظرية ما بعد البنائية والتحليل النفسي

ظهرت نظرية ما بعد البنائية في الفلسفة الفرنسية في الستينيات في وقت كانت فيه الحركة التي تناقضها ، ألا وهي البنائية ، قد فرضت نفسها كمدرسة سائدة للفكر في الإنسانيات والعلوم الاجتماعية و تعتبر " ما بعد البنائية" مصطلحا غامضا بعض الشيء ويشمل عددا كبيرا من المفكرين والنظريات والذين يجمعهم ، على الرغم من ذلك ، نقدهم للبنائية كما ظهر في علم اللغويات (فريديناند دي سوسر و أ.ج. جيريماز)، و التحليل الأدبي والثقافي (رونالد بار ثيز) وكذلك الأنثروبولوجيا (كلاود ليفي ستراوس) ، وترتبط ما بعد البنائية ارتباطا مباشرا بالبنائية ، حيث أنها تطور نظرياتها الخاصة من خلال تواصلها و نقدها للبنائية ، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ، فإنها تتفرع في عدة اتجاهات وتتناقض تماما مع البنائية في طريقة تناول وتطور الأفكار . ففي حين تحاول البنائية أن تخلق لغة " موضوعية " دلالية شبه علمية ، فإن ما بعد البنائية تعتمد على التشبيه والتناقض وفي بعض الأحيان التعتيم المتعمد (والذي يصعب قراءته إلى حد بعيد) .

في مجـال الجانـب الـبصري مـن المسرح ، فـإن الإرهاصـات الأولى جـاءت مـن قبـل الفلاسفة الفرنسيين جاك ديريدا (1930 ـ 2004) وجين فرانسوا ليوتـارد (1924 ـ 1998) ، و تقوم مساهمة ديريرا في المسرح بشكل أساسي على مقالتين تناولتا انطوان ارتـوا ، ونشرا عـام 1966 ، وتم جمعهما في كتـاب بعنـوان " الكتابـة والاخـتلاف " (1968ـ1978) . وأهـم هـذه المقالات هو "مسرح القسوة وتحديد التمثيل المسرحي" حيث فسر ديريدا هجوم ارتوا الشهير على الدراما النفسية الغربية ليس فقط على أنه إظهار لمسرح المستقبل ولكنه أيضـا عـلى أنـه نقد أصولي للتمثيل المسرحي نفسه .

يهتم ديريدا بشكل كبير بالتناقض المتأصل في مفهوم ارتوا عن المسرح والذي اسماه " تحديد التمثيل المسرحي " كما ينـاقش نـداءات ارتـوا المتكـررة لاسـتخدام نـوع جديـد مـن المسرح ذي الخبرة المباشرة والعميقة والذي يعكس بحثا عقيما عن مسرح " الحاضر المحـض " ، إن البحث لا جدوى منه لأن المسرح يستند على التكرار وكذلك إعـادة التقـديم : فتحقيـق الحاضر المحض يعني نهاية المسرح . و يعـد تنـاول ديريـدا في النهايـة تنـاولا فلسـفيا ، لكـن علاقته بالجانب النظري من المسرح واضحة لأنها تجرد خطا أو حدا جماليـا والـذي سـبرغوره مسرح ما بعد الدراما وفن الأداء المسرحي الحالي : ألا وهي التحول من التمثيل المسرحـي إلى العرض ومن مجرد التكرار لدور إلى وجود الجسد البشري كخبرة ظاهرية .

لقد تشكلت أفكار ليوتارد عن الجانـب الـبصري للـمسرح بمنـأى عـن علـم اشـارات المسرح . وفي مقال شهير بعنوان (السن ، كفة اليد ") (1973) ، تحدى أن تكون هنـاك ثمـة علاقة لنموذج الإشارات كوسيلة نافعة لتحليل الأداء المسرحي . و مثل ديريدا ، اتخـذ ليوتـارد ارتوا كنقطة انطلاق لنقد المسرح النفسي الغربي قائلا : إن صـمت الجسـد في مسرح الكاتـب المسرحي ، و هو نوع من المسرح العزيز على الطبقة الوسطى في أوروبا في القرن التاسع عشر شيء لا أساس له من الصحة ، لكن جعله يتكلم بمفردات وتراكيب جمل في أداء تمثيلي، وأغاني ، ورقصات كما يفعل "النو" ، تعتبر طريقة أخرى لإبادتـه ، فالجسـد بأكملـه واضـح ، الجلـد ، غطاء العظم ، أنه الروح ، سليم أو خالي من أي حركة دافعية ، أو حدث ، أوغموض (مأخوذة عن بافيز (1981 : 80) .

يعتبر ليوتارد اهتمام ارتـوا بـالمسرح الأسـيوي نوعـا مـن الوصـول إلى حـل وسـط أو تسـوية في الطريـق إلى المسرح الإنفعـالي الـنفسي والـدافعي النـبضي ، لأنـه يسـتبدل اللغـة السائدة للمسرح النفسي ب"هيروغليفية" الأداء التمثيلي والرقص ، و قد افترض ليوتارد بـدلا من ذلك النقيض ألا وهو المسرح االإنفعالي بغرض، و اللحظة الفريدة للحاضر بدلا من نظـام إشاراتي يستند على فكـرة اسـتبداله بالتمثيـل المسرحـي ، كـما أن ليوتـارد تخيـل مسرحـا مـن الطاقة المتجددة والمواقف الجنسية، و في النهاية ، ليس من الواضح تماما ما إذا كانت أفكـار ليوتارد مقصود بها طريقة لدراسة المسرح ، أو هي تصـور لمـا سـوف يكـون عليـه المسرح في المستقبل .

إن اهـتمام ليوتـارد بـالمواقف الجنسـية يشـير بشـكل صريـح إلى المفهـوم الأسـاسي للتحليل النفسي ،و هو نوع من التفكير يحتل مكانا مركزيا في نظرية ما بعد البنائية والفضل يعود إلى تأثير صاحب نظريات التحليل الـنفسي الفـرنسي جـاك لاكـان (1901ــ1981) الـذي كانت إسهاماته تتمثل في دمج مفاهيم فرويد مع المصطلحات الفنية الخاصة بالإشارات والتي وضعها سوسر من أجل إنشاء نموذج اللاوعي الإنساني والذي له بناء كاللغة، و يعتبر تفكير لا كان معقدا بشكل كبير وكذلك كتاباته كانت غامضة على نحو محبط ، لكنـه مـع ذلـك طـور مفاهيما أو مصطلحات شقت طريقها إلى نظرية المسرح .

على الرغم من أن " لاكان " أظهـر اهتمامـا قـليلا أو بـالأحرى أبـدى عـدم اهتمامـه بالمسرح (حيث كتب في الفن والأدب) إلا أن أفكاره ولدت اهتماما كبـيرا بعـدة أفـرع مـن فروع العلم بما في ذلك المسرح والدراسات المتعلقة بالتمثيل المسرحـي . و يشـار إلي أن أشـهر مفهوم استخدم من قبل " لاكان " هو "مسرح المرآة" والذي لحسن الحظ له دلالـة مسرحيـة عند الترجمة الإنجليزية والتي لا تتمتع بها اللغة الفرنسـية ، وطبقـا " للاكـان " فـإن المرحلـة الحاسمة في نمو الطفل في المراحل الأولى هي عندما يدرك الطفل الصغير نفسـه عنـدما ينظـر إلى المرآة لأول مرة . حيث كان الطفل قبل هـذه اللحظـة ، يعـيش في حالـة مـا قبـل اللغـة تتسم بطاقة انفعالية تعتمد على الدوافع البيولوجية الأولية .

إن إدراك الذات في المرآه يتزامن مع اكتساب اللغة (من ست إلى ثمان شهور) كما أن الخبرة المسرحية لمرحلة المرآة لا تمر دون أن تلفت الانتباه ، فالمرآة كمجاز مسرحي هي على الأقل قديمة قدم شكسبير (انظر حديث هاملت للممثلين في الفصل الثالث ، المشهد الأول) يحدث بشكل متكرر كطريقة لإدراك كيفية تصوير المسرح للعالم . إن جل اهتمام كل نظريات الأداء الصامت أو المحاكاة هو سبرغور العلاقة بين العالم وتمثيله على المسرح ، والعلاقة بين التمثيل ومفاهيم المشاهدين . وبخصوص الأخير (العلاقة بين المسرح والمشاهد) فإن نظرية لاكان التحليلية النفسية قد تؤدي إلى تفسير شيق لفهم تأثير المسرح . وكما يزعم لاكان ، لو كانت الرغبة يغذيها الإدراك الدائم للحاجة فإنه يمكن للأشياء المقدمة على المسرح أن تقدم مجموعة كاملة من التحديدات للأنا لدى المشاهد .

تم تناول أفكار لاكان بشكل كبير من خلال نظرية النوع ونظرية المساواة بين الجنسين و ليس بالإمكان أن نرسم خطوطا واضحة للتمييز بين ما بعد البنائية ، و التحليل النفسي ، ونظرية النوع التي تنبثق منها إذ يجب أن يحرص الواحد منا على ألا يدمج بين نظرية المساواة بين الرجل والمرأة ونظرية النوع على الرغم من أنهما متداخلتان بشكل واضح ، فالنظريات التي تطورت في أعقاب المسرح النسائي وفن الأداء المسرحي كانت تعتني فقط بهدم وعكس ما أعتبر أنه نظرة ذكورية اعتبارية (رينيلت ورونش 12992 : 386) وهذا بدوره قد أثر نفسيا وتحليليا على الجانب النظري من الدراسات السينمائية لوصف ديناميكيات النظرة السائدة في سينما هوليود (ما لفي (1975) 1986) ولكن تم تطبيقه أيضا في الأداء المسرحي (كيس 1988 ، دايلموند 1997) .

علم دراسة الظاهرة

لو تحدثنا بترتيب زمني وبشكل دقيق ، فإن الجانب النظري لمسرح الظواهر لا يجب أن يأتي بعد نظرية ما بعد البنائية ، لأنه يعتمد على التفكير الفلسفي الذي تطور

في نهاية القرن التاسع عشر على يد أدموند هاسيرل وما لبث أن تطور ثانية في القرن العشري ، و تشترك كل من نظريتي ما بعد البنائية " ودراسة الظواهر في نقـد علـم الإشـارات ، فكـلا النظريتين أوضحتا أهتماما بهذه الأوجه من المسرح والأداء المسرحي والتي تبدو أنهـا تتجنـب التصنيف العلماني كإشارات ، وفي شكله الأول ، كان علم دراسة الظواهر يهـتم بوصـف أصـل الخبرة كما يراها الوعي الإداركي . إنها تقوم بذلك عن طريق فحص الظاهرة من عـدة نـواحي وإزالة الخصائص أو الميزات غير الضرورية ، إن ما تفعله دراسـة علـم الظـواهر فلسـفيا هـو التأكيد على الوعي أو الشيء المدرك فعملية الإدراك نفسها يمكن أن تلقى اهتماما عـلى قـدر الشيء المدرك والموصوف ، وعلى الرغم من أن نظرية ما بعـد البنائيـة تنبـع أساسـا مـن علـم دراسة الظواهر بشكله الأولي ، إلا أنها ترفض بشكل أساسي وتدعو إلى هدم نظرية الجوهرية ، بمعنى إمكانية أخذ الجوهر أو ماهية أي شيء .

عاود تطبيق دراسة علم الظواهر على المسرح الظهور في الثمانينيات كعامل مقـاوم لعلم دراسة الإشارات في المسرح والتي بدأت منذ ذلك الحين تسود الجانب النظـري للـمسرح .و مثال ذلك كتاب بيرت أو سـتيتس المعنـون " تقـديرات عظيمـة في غـرف صـغيرة " : علـم دراسة الظواهر في المسرح (1985) والذي أعطى إشـارة البـدء إلى إعـادة تقيـيم علـم دراسـة الظواهر في المسرح، ويقوم هذا المبدأ على فكرة أن الفن (المسرحي) ولأنه دائمـا مـا يكـون تقليدا ، يجب أن يشير إلى شيء غائب ، في هذه الملاحظة ، تتبّـع الكاتـب مناقشـات مشـابهة ظهرت في النقد ما بعد البنائي للتقليد الفني الغربي حيث " أصبح المسرح ممـرا لعـدد مـن المعاني جاءت ثانية إلى المجتمع (بعـد التنقـيح الفنـي) بواسـطة لغـة الإشـارات " (سـتيتس 1985 : 6) . و قد حذا ستيتس حذو الفيلسوف الفرنسي مايريس ميرلو بونتي ، والذي ظل ذا تأثير مستقبلي على التفكير الحديث الخاص بدراسة الظواهر.

لا يمكن تقسيم الإدراك ، في المسرح وفي مجالات أخرى إلى فئات تحليليـة . إنـه فن له قداسته والتي لا تشبه علم دراسـة الرمـوز وتقسـيمات العلامـات والتـي تطـورت بواسطة علم الإشارات . و لكي يوضح طريقته التي تتعلق بالظواهر ، حدد ستيتس فئـة من الظواهر في المسرح تبدو أنها ترفض الإشارات لكونها إشارات لإشارات ، فالسـاعات ،

والأطفال ، والحيوانات ، طبقا لاستيتس ، كلها أشياء تحمل قدرا كبيرا من الإشارة لمعناها (مصطلح ميرلو بونتي للإشارة إلى الخاصية الفعلية للأشياء) حيث يكونون كما يبدون ، كما أنها لا تصلح للإشارة إلى شيء آخر غير نفسها . فبعض المفاهيم مثل الجو أو الغلاف الجوي ترفض التحليل الإشاراتي أو العلماني و يمكن وصفها فقط باستخدام علم الظواهر وليس الإشارات . و لا يرفض ستيتس على الرغم من ذلك علم دراسة الإشارات برمته بل على النقيض يعترف بأهمية العمل المنجز في مجال الإشارات المسرحية ويقدم رؤية ثنائية . تلك الرؤية تجمع المنظور العلاماتي (المتعلق بالعلامات أو الإشارات) والمستخدم من أجل وصف الأوجه الدلالية للمنتج أو العمل مع نظرة تتعلق بدراسة الظواهر والتي تميل إلى التركيز على الأوجه التجريبية للأداء المسرحي .

تعتبر هذه التركيبة من المفاهيم هامة وضرورية إذا ما كان يتوجب على المرء أن يبدأ في فهم الكثير عن المسرح المعاصر بعد الدرامي بالإضافة إلى الأداء المسرحي القديم ، و يعتبر الأداء المسرحي الذي يوظف أشياء على المسرح لخصائصها المادية وليس من أجل توليد معاني أو من أجل الإشارة إلى أشياء أخرى من صميم اختصاص الجانب المتعلق بدراسة الظواهر .

المذهب المادي الثقافي

،يرتبط مصطلح " المذهب المادي الثقافي " في الدراسات المسرحية في الوقت الحالي بشكل أساسي بإعادة تفسير النصوص الخاصة بمسرحيات شكسبير في السياق التاريخي والحالي وبالنظر إلى كتابات الناقد رايموند ويليامز (ويليامز 1980) من أجل فهم هذا الاتجاه من الناحية النظرية نرى من الضروري أن نتناول باختصار أصول هذا المصطلح "المذهب المادي" .

لقد تأثر الاتجاه المادي الثقافي نحو الفن بشكل جوهري بالفلسفة الماركسية والتي حددت العوامل المادية الاقتصادية على أنها قوى مهيمنة تشكل المجتمع وهي أيضا

عمل فني وتلق ، أن جذور الفكر الماركسي بدوره ترجع إلى الفلسفة المادية الخاصة بالقرن الثامن عشر والتي تزعم أن الظواهر العقلية والروحية لها أسباب مادية وفيزيائية ملموسة،و يشار إلى أن الاتجاه المادي للفن ينبثق من فكرة أن الفن والثقافة يشكلان نوعا من البناء على قمة الأساس الاقتصادي المادي للمجتمع ، و لو أن الصراعات السياسية والاقتصادية التي تحدث قد تؤثر في التفاعل الإنساني ككل ، فإن ذلك أيضا ينطبق على التعبير الفني كذلك ، وفي أبسط صورها (وأقلها) تنتج النظرة الماركسية للفن علاقة مباشرة مدركة بشكل رأسي بين البناءات الاقتصادية (القاعدة) والنشاط الفني (البنية الفوقية) ويبقى السؤال المهم : كيف يتسنى لهذه العلاقة أن تعبر عن نفسها ؟

ما هي العلاقة بين الرسم التأثيري أو المسرح المضاد للطبيعة وبين الرأسمالية الخاصة بأواخر القرن التاسع عشر ؟ و لأن المذهب المادي الأولي قدم فقط إجابات جزئية لمثل هذه الأسئلة ، فإن جل الاهتمام في النصف الثاني من القرن العشرين هو عالم الإيديولوجية .

يعتبرالشخصية الرئيسية في هذا المجال انطونيو جرامسي (1891 ـ 1937) المفكر الماركسي الإيطالي الناشط في العشرينيات والثلاثينيات ، و قد زعم جرامسي أنه من أجل الهيمنة أو التحكم السياسي في المجتمعات الرأسمالية ، فإن النظام الرأسمالي يعتمد بشكل جاد على مجال الثقافة (بمعنى الفن ، الكتب ـ المسرح) من أجل تعزيز أيدلوجية الرأسمالية ، و قد أدت نظرية الهيمنة لجرامسي إلى إعادة تقييم الثقافة من خلال الفكر الماركسي ، و بعيدا عن كونها صفة غير متصلة بموضوع البنية الفوقية يمكن رؤيتها على أنها ضرورية لأجل الصراع الطبقي ولآجل تطور اتجاه لأكثر صعوبة وتعقيدا نحو كيفية تأثير الثقافة في الأيدلوجية .

إن أحد أهم وجوه مجالات الاهتمام لدى النظرية المادية الثقافية وكذا الماركسية هو معضلة التبضيع ، فالرأسمالية بإمكانها تحويل أي شيء إلى بضاعة تباع وتشترى ، حتى العلاقات الاجتماعية تحولت إلى علاقة تبادل في سوق العرض والطلب .و يشار إلى أن فريدريك جيمسون ، وهو واحد من أهم واضعي نظرية الماركسية الحديثة المعاصرة والذي يتميز بكونه متميز وذو ثقافة عالية ، قد أوضح

الفرق بين الحداثة وما بعد الحداثة ، مع بعض الأشياء الأخرى ، على أنه اختلاف في نوع التوجه نحو السلعة أو البضاعة .، وفي حين أن الفن الحديث يحاول أن ينقد ويتجاوز التبضيع للفن ، فإن ما بعد الحداثة بشكل أو آخر تعتنق أو على الأقل تميل إلى ديناميكيات التبضيع كما ورد في كتاب وارهول ، إن الانتصار الظاهر للتبضيع على كل أوجه الحياة يميز اعتماد ما بعد الحداثة على " المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة " . (ديمسون 1991).

إن أي مسرح يريد أن يفرض نفسه على الساحة ، منذ المسرح الإليزابيثي فما بعده ، يجب أن يتسم بالأسلوب الرأسمالي للعمل والتفاوض مع " السوق " كما أن الاتجاه الرأسمالي الثقافي للنص أو العمل المسرحي ، بالأخص إذا كان العمل لكاتب كلاسيكي ، يجب أن يتبع ، طبقا لباري 2002 ، ثلاثة استراتيجيات هامة :

(1) تحليل النص الأدبي بطريقة تمكننا من استعادة أمجاده الماضية ، بمعنى ، البيئة أو المحيط الخاص بعلاقات النفوذ الاقتصادي والسياسي والتي نشأت منها كما في حالة المسرح الاليزابيثي و يتضمن هذا وبشكل ثابت المملكة البريطانية ، وبزوغ النظام الرأسمالي ، وهيمنة انجلترا كدولة تتمتع بنفوذ ملاحي بحري .

(2) التفسيرات تضع هذه العناصر في المقدمة عند عرض النص الحالي، وبالتالي يؤدي التركيز على ذلك -لأسباب أيدلوجية - إلى ضياع الأمجاد في المقام الأول (علي سبيل المثال حشد صناعة التراث لأعمال شكسبير من منظور أن التاريخ يعتبرمهرجانا مسرحيا ، وكشاعر وطني وأيقونة ثقافية وخلافه) .

(3) تستخدم التفسيرات أي مجموعة من الاتجاهات المنهجية للنص والذي يمكن المواقف الثورية أو المعارضة المحظورة أو الهادمة من الظهور من أجل تمزيق الهيمنة السابقة للادعاءات الدينية ، والسياسية والاجتماعية المحافظة ، في نقد شكسبير على الأخص .

على الرغم من أن هناك تطورات في سياق الدراسات الخاصة بشكسبير ، إلا أن الاتجاهات المادية الثقافية نحو المسرح يمكن تطبيقها في عدة نطاقات مسرحية حالية

أخرى ربما تركز على مشـهد الإنتـاج المسرحـي العـالمي الضـخم لأنـدرو ليـود ويـبر وديـزني (والمسمى بمسرح ماك) لكنه يمكن أيضـا أن يـتفحص العلاقـات المتداخلـة بـين المسرح الضـيق النطاق والمهرجانات الثقافية ، والاتحادات الاقتصادية والسياسية (الكفالة والضمانة) والتـي يلفقونها لكي تعمل ، و مهما كان الغرض من الفحص ، فإن معتنقـي المـذهب المـادي الثقـافي يميلون إلى أن الشك والارتياب بشكل كبير في هذه الاتجاهات نحو الأداء المسرحي خاصة هو الذي يهتم بالمعضلات الفنية .

نظرية الأداء التمثيلي وفن المسرح

كـل النظريـات التـي تـم عرضـها مسـبقا تحـدد موضـوعاتها مـن حيـث النصـوص المستخدمة على المسرح أمـام جمهـور مهيـأ لأن يـتخلى عـما ينكـره وقـادر عـلى الـدخول في الخيال وتصـور أداء الأدوار . هـذا النمـوذج يمكـن تطبيقـه في بعـض الأشـكال المسرحيـة غـير الأوروبية مثل : المسرح الياباني نوكابوكي والأوبرا الصينية والمسرح الهندي (كاثاكـالي) والـذي يتم إدراجهم جميعا ضمن نطاق الدراسات المسرحية في النظريـات التـي سـيتم مناقشـتها في هذا الباب ، و سوف ندرس مسألة توسيع مفهوم المسرح كي يشتمل على أشكال مـن السـلوك المنظم مثل الطقوس والمهرجانات والاحتفالات . ويسعني أن أقـول أن أي نـوع مـن الحقيقـة الممسرحة (أي التي تصلح للعرض أمام جمهور هي التي تـرتبط بشـكل مـا بـالمسرح والأداء المسرحي ، ولذا فهي جل اهتمام نظرية المسرح، ويشار إلى أن الكلمتين المتناقضتين " الحقيقة الممثلة أو الممسرحة " هو تناقض مقصود لأن بعض مجالات الأنشطة الرئيسية مثل السياسـة و التواصل الاخباري تستخدم بشـكل متزايـد تقنيـات المسرح والتـي نربطهـا بشـكل طبيعـي بكونهـا جـزء مـن مسرحيـة . وبتوسـعة مفهـوم المسرح ليشـمل مثـل هـذه الظـاهرة ، فـإن الدراسـات المسرحيـة تتـداخل مـع بعـض فـروع العلـم الأخـرى مثـل علـم الأنثروبولوجيـا ، والدراسات الثقافية ، والدراسات الإعلامية .

فن المسرح هو مصطلح استخدم بداية في أوائل القرن التاسع عشر بشكله العادي الحالي ، ولكنه استخدم بشكله الموصوف (كصفة أو نعت) منذ زمن بعيد (ديفيز وبوستليويت 2003 : 3) في القرن الثامن عشر ، إن استخدام مصطلح " مسرحي " يعني واحدا على الأقل من ثلاثة أشياء :

(1) قد يعني أن له من الجذب والإثارة المسرحية والشكل المفعم بالحيوية الذي يتميز به الأداء المسرحي ، و قد اتسع هذا الاستخدام لهذا المصطلح ليشمل حتى الأماكن والمناظر الطبيعية.

(2) قد يؤكد المصطلح على الناحية الأخلاقية للمشاهدين في الحياة الاجتماعية كما أوجزها الفيلسوف آدم سميث قائلا : " مشاهد غير متحيز " .

(3) أن تعتبر أن شيئا ما مسرحيا في هذه الفترة- وهذا ما زال يعتبر صحيحا اليوم ، على الرغم من تنوع درجات التأكد في الثقافات واللغات المختلفة- فإنك تساويه بالابتذال والخداع والنفاق .

لقد أوضحت كل التعريفات الثلاثة جليا أن فن المسرح هو بالأساس حالة من الإدراك أو الفهم (بيرنز 1972) هذا يعني أن الأشياء والأفعال والشعوب والأماكن ليست في حد ذاتها مسرحية ـ فهي لا تمتلك عناصر مسرحية متضمنة في طبيعتها الأساسية , لكن بالأحرى هي تصبح كذلك من خلال مجموعة من المعتقدات أو الاصطلاحات الجمالية والممارسات المنطقية . وبالتالي فهذه المصطلحات تحدد أي ظاهرة نضعها في " إطار " الفهم أو الإدراك المسرحي . لذا ، فإن يمكن أن يفهم الفن المسرحي على أنه ممارسات أدائية ومنطقية يستطيع المسرح بواسطتها - بوصفه مؤسسة وشكلا فنيا- أن يتداخل مع السياق الثقافي الأكثر اتساعا .

لقد وثقت المناقشات الحديثة وأثبتت مدى اتساع معنى هذا المصطلح بشكل يبعث على الدهشة ، الأمر الذي دفع الباحثين في هذا التخصص إلى أن يتساءلوا ما إذا كان هناك لهذا المفهوم أي معنى ضيق في الأصل . وكما أشار كل من تريسي ديفيز وتوماس بوستلويت " لما لها من تشعب فإنه يصعب حصرها داخل أي مصطلح واحد ، أو فترة زمنية واحدة أو ممارسة واحدة " و لا يعني هذا ، مع ذلك ، أن هذا المصطلح لا

معني له ، بل على النقيض ، فقد أشار الكاتبان إلى المرونة الواضحة لهذا المصطلح والذي يضيف خصوبة وثراء إلى كل من الدراسة التاريخية والتحليل النظري (ديفيز وبوستلويت 2003 : 3 ـ 4) . وعند دراسة الموضوع بشكل أعمق ، يتضح أن هذه الخاصية ذات أشكال عدة طبقا للمفهوم .

إن الحقيقة بأن مجموعة العناصر التي تحدد الفن المسرحي تتغير مع الوقت تجاري الطبيعة المتغيرة للوسيلة الإعلامية المسرحية ذاتها مثل مسارح القرن الثامن عشر والقرن العشرين و تختلف كل منها عن الأخرى في عدة نواحي ، كذلك فإن مسرح القرن الثامن عشر ليس من الضروري أن يكون مطابقا لمسرح القرن العشرين . إن الفن المسرحي له منظور متعدد العلوم الثقافية بدلا من المفهوم الفني أو الجمالي المحدود ـ وعلى المدى الواسع للظواهر يلاحظ الاستخدام المتنامي ـو على الأغلب الواسع للمصطلح ، ويفترض في النقاش الحالي أن التواصل الإنساني ، و بالأخص ما هو تحت تأثير وسائل الإعلام ، تتخلله حالات من الإدراك والذي كنا بالماضي نقصره على الأداء أو التمثيل في المسرح . و يمكن ملاحظة ذلك بشكل خاص في عالم السياسة ، حيث يدار النشاط السياسي مسرحيا من أجل كاميرات التلفاز .

الجانب الآخر من النقاش النظري حول الفن المسرحي هو نقيضها المفترض ألا وهو الأصالة ، فلو أن الفن المسرحي يظهر وكأنه يلقي نوعا من الشك الوجودي على الأشخاص أو المواقف ، فإننا على ما يبدو نفترض حالة من الأصالة أو المصداقية وهي الحالة المثلى التي ينبغي الرجوع إليها، وقد ولد هذا المصطلح أيضا نوعا من الجدل لنفس الأسباب السابقة . هل يمكن أن يوصف الناس أو الأشياء بأنهم أصلاء أو حقيقيون ؟ لو كان الأمر كذلك ، ما هي الخصائص المميزة ؟ فالأصالة أو المصداقية لم تلعب دورا هاما في نظرية المسرح التقليدي لأسباب واضحة جدا و لو كان الأداء المسرحي دائما ما يرتكز على إشارات للإشارات وتمثيل ومحاكاة ، فإن مبرر وجود المسرح يبدو وكأنه على نقيض هذه الفكرة و قد تغير ذلك الأمر ، على أية حال ، بالأخص في مجال فن التمثيل والتالي له ألا وهو مسرح ما بعد الدراما . هنا نجد ميلا متزايدا نحو دمج الأشياء والأشخاص الذين يبدون وكأن لديهم نفس خاصية المصداقية (كالأطفال ـ والحيوانات و الأشخاص المعاقين عقليا)، و دمج المصداقية

المتعلقة بالمكان (مثل أيةحركة خارج المسرح الحديث تجاه مواقع غير ملوثة) (انظر الفصل 3) . استخدم بعض الفنانين في الأداء التمثيلي في العصور السابقة ، الجروح التي يحدثها الفرد في نفسه على أنها إشارة إلى الحقيقة " .

هناك أيضا بعض الأنواع من المسرح مثل الأداء السياحي والذي يتطلب شخصا ينتمي إلي " عرق " أصيل كي يؤخذ الأمر محمل الجد (بالم: 2007) ، و بالدراسة الفاحصة ، يبدو أن الفن المسرحي والأصالة ، قد يكونا أبعد ما يكونان عن كونهم متضادين ، حيث تجمعهما في الحقيقة مظلة واحدة معا ، ويجب أن نعتبرهما شكلين لنفس الغرض الثقافي ، ألا وهو الوعي المتزايد ببنائية ووسطية هذه الخبرة .

ثمة شيء قريب من الفن المسرحي ولكنه أوسع في المجال ، ألا وهو نظرية الأداء المسرحي فمفهوم الأداء التمثيلي يقع في صميم اهتمام الدراسات التمثيلية والذي ، على الرغم من كونه ليس موضوع هذا الكتاب ، (كما تمت الإشارة إلى ذلك في المقدمة) يتداخل مع الدراسات المسرحية والتي يصعب فصله عنها ، فالأداء التمثيلي، في معناه الواسع، هو القاعدة السلوكية أو المعيار الذي يحكم كل الأنشطة الإنسانية ، والمعضلة الرئيسية هي أن تميز ما هو ليس أداء تمثيليا وهنا نحدد مجموعة معينة من الأنشطة كي نتعرف على أسبابها ، وهذا شرط مسبق لأي فرع من فروع المعرفة ، ويكمن جزء من المشكلة في المرونة الملحوظة المتعلقة بمعنى الكلمة نفسها في اللغة الإنجليزية أما بعض اللغات الأوروبية الأخرى فإنها تتطلب على الأقل ثلاثة مصطلحات مختلفة كليا حتى تعطي المعاني الرئيسية المتاحة للكلمة الإنجليزية بأشكالها المختلفة مثل الفعل والاسم والصفة .

تم وضع تصور الأساس المنهجي لنظرية الأداء التمثيلي عام 1966 على يد ريتشارد شيشنر في مقال بعنوان "اتجاهات نحو نقد النظرية" (أعيدت طباعته في 2003) ، و قد قدم شيشنر مفهوما للدراما المستندة على النص بشكل يفوق الأداء التمثيلي ، كما يشمل العلاقات الرسمية بين المسرحية ، و الألعاب ، والرياضات ، و المسرح والطقوس ، و في الأعوام التالية ، أشار شيشنر في إصدارات عديدة إلى القدرة المتعددة الفروع العلمية لهذا المفهوم . يذكر أن تعريف الأداء التمثيلي يدخل في نطاق الحدود الأوسع للدراسات الاجتماعية و ينطوي على الانطلاق من النماذج التاريخية

والفنية التي ظلت تحكم دراسات المسرح . وبهذا المفهوم ، فإن المسرح التمثيلي هو مظهر واحد فقط للأداء المسرحي .

يمكن تصوير الاتجاه نحو الأداء التمثيلي ونظرية الأداء التمثيلي على أنه نقد للنموذج الإشاراتي المشار إليه سابقا كما أن الأداء التمثيلي الذي صممه الباحث دوايت كونكرجود في أواخر الثمانينيات هو نقلة جوهرية في الانسانيات والعلوم الاجتماعية من " رؤية العالم كنص كتابي إلى رؤية العالم كأداء تمثيلي " (كونكورجود 1991 : 190) و تعتبر رؤية العالم كنص بمثابة إشارة مباشرة إلى السابق ذكره من ميل علم دراسة الإشارات إلى الأخذ في الاعتبار كل الظواهر داخل النموذج النصي مع كامل المجموعة المعقدة للنتائج ، إن النصوص واضحة ، ومرتبطة بالمعاني ، وثابتة بشكل أساسي ، و يشار إلى أن رؤية العالم على أنه أداء ، من الناحية الأخرى ، ينطوي على نقل الاهتمام من المرجعية والثبات والوضوح إلى سرعة الزوال والمشاهدة، يمكن النظر ألى النقلة في النموذج ، طبقا لكونكرجود ، و يمكن رؤيتها على أنها مجموعة من المتناقضات .

العالم كنص	العالم كأداء
إنتاج	تلقي
منتجات	عمليات
معان ثابتة	تغيرات ديناميكية
التأكيد على المكان	التأكيد على الزمن
الباحث كمفسر للمعنى	الباحث كملاحظ أو شاهد على العمليات

كانت لنظرية الأداء التمثيلي في المرحلة الأولى لتطورها ، تشابهات قريبة مع علم الأنثروبولوجي الثقافي وعلم الاجتماع ، فقد اشتملت المفاهيم والنصوص المهمة على فكرة الأداءات الثقافية والتي تطورت بفضل ميلتون سينجر في دراسته عن الحداثة في الهند (سينجر 1959) واشتملت على حفلات الزفاف ، و الجنائز و المهرجانات

والاحتفالات ، و هناك عالم آخر متخصص في الأنثروبولوجي وذو تأثير كان يدعى فيكتور تيرنر ، والذي أوجد مفهومه عن " الدراما الاجتماعية " ودراساته عن الطقوس روابط أخرى على تقوية العلاقة بين علم الأنثربولوجي الثقافي ونظرية الأداء التمثيلي .، كما أن هناك عالما آخر هاما تخصص في نظرية الأداء التمثيلي و هو عالم الاجتماع ارفينج جوفمان ، والذي استخدم بشكل متكرر الاستعارات أو المجازات المسرحية كي يصف السلوك الاجتماعي .

ثمة فرع ثان للمسألة المسرحية انبثق من مصطلح " فن الأداء " واسع الاستخدام و يشار إلى أن أنواعا جديدة من الأداء -مثل الأداء الفني المرتجل ، وتبعه العمل الخاص بفنانات الأداء- قد خلقت ظواهر جمالية كانت في البداية لا يعبر عنها في المصطلحات النظرية الخاصة بالمسرح ، و لقد قدم مايكل كيربي ربما أول محاولة جادة لدراسة الجانب النظري للتطور في مقتطفاته الأدبية المعنونة " الأداء التمثيلي : مقتطفات أدبية منقحة " (1965) حيث عرف كيربي " الأداء التمثيلي " على أنه نوع من التمثيل يستغني عن قالب الوقت والمكان والشخصية على النقيض من المسرح التقليدي الذي يتطلب مثل هذا القالب كي يميز هذا العالم الخيالي عن العالم الواقعي الذي نعيشه (كيربي 1965 : 17) .

تعمل الأداءات التمثيلية المرتجلة مع الوقت والمكان والأشخاص ، لكن علاقات تلك العناصر مع بعضها البعض لها نظام آخر ،حيث أصبحت أدوات الأداء التمثيلي ، وليست بديلا لشيء آخر ، وفي مجال النشاط الفني ، يتساوى الأداء مع التمثيل ، أي ببساطة" عمل شيء" وليس إعادة الافتتان بشيء.

وبإعادة الوجه الإنساني للأداء التمثيلي إلى عناصره الأساسية ، فإن فنانين أمثال جون كيدج وآلان كابرو كان يجربون مفاهيم تطورت في الفلسفة في نفس الوقت تقريبا، و يعتبر الأداء التمثيلي بمعنى " أن تفعل أو تؤدي " مفهوما رئيسيا في نظرية أداء الحديث أو الخطاب ، والذي اندمج مع نظرية الأداء ، و على الرغم من أن أصوله ترجع إلى فلسفة اللغة ، يذكر أنه في سلسلة جديدة ومغايرة لمثيلاتها من المحاضرات والتي جمعت في كتاب بعنوان " كيف تفعل أشياء باستخدام كلمات " (1962) أشار الفيلسوف البريطاني جون ل اوستن (1911 ـ 1960) إلى أن اللغة لا

تقتصر فقط على تقديم تعبيرات خاطئة أو صحيحة عن العالم ، لكن هناك أنواعا من الكلام يمكن أن تؤثر أو تغير العالم . فإذا نطقت كلمة " أنا أفعل " أثناء احتفال الزفاف ، فإن هذه الكلمة تغير حقيقة العلاقة لتصبح علاقة شرعية لأثنين مرتبطين حتى بعض الكلمات مثل " أنا أعد بذلك " أو " أنا أقسم بفعل ذلك " تحمل في طياتها تأثيرات اجتماعية قد تكون لها نتائج تستمر لوقت طويل ، و لقد أطلق أوستن على مثل هذه الأنواع من التعبيرات "الأحاديث الأدائية " وفيما بعد ، حول اوستن ثنائية خبري / أدائي ، إلى ثلاثية حيث استبدل مصطلح أدائي بمصطلح تنفيذي حيث إن تنفيذ القول أو الأقوال التنفيذية أوأي خطاب يشمل كل المواقف التي تتضمن حدثا أو فعلا عند قولها . وهذا النوع يعتبرأكثر اتساعا عن الأدا الأصلي لأنها تحتوي على كل أنواع الحديث مثل الأوامر ، والالتماسات ، و النصائح ، الطلبات ، الخ . يذكر أن أحد المميزات الخاصة للإداءات (على أن تبقى مع المصطلح الأصلي) وأحد أسباب كونها جل اهتمام المسرح ونظرية الأداء التمثيلي ، أنها تظهر في الوجود فقط عند النطق بها ، وغالبا من الفاعل نفسه ، فالأداءات مثل : الوعود ، القسم ، التعميم و تلاوة الحكم القضائي ، تدشين السفينة .. الخ ، يجب أن تكون مرئية ومسموعة من أجل أن تظهر بشكلها الصحيح مثل المسرح الذي يحتاج إلى جمهور يتكون على الأقل من فرد واحد حتى يكون مسرحا . هناك بالطبع استثناءات لذلك فالإنسان بإمكانه أن يعطي وعدا ما بصيغة مكتوبة ـ لكن القاعدة العامة هي التي تسود .

تم تعديل نظرية فعل الحديث أو الكلام من قبل الدراسات المسرحية والدراسات المتعلقة بالأداء المسرحي في عدد من السياقات حيث تم تعديل الحوار الدرامي التقليدي في ضوء نظرية فعل الحديث لأنه يقدم نوعا معينا من اللغة والذي يعتبر تنفيذيا بشكل حصري (إيلام 1980) أن الحوار الدرامي المثالي (الذي تؤثر فيه كل كلمة بطريقة ما على الفعل) يعطي مصداقية لمثل هذا التقييم . والأكثر أهمية ، مع ذلك ، إن التحول من التفكير عن اللغة في ضوء ما تفعله بالعالم وفي العالم ، بدلا من الإشارة إليه ببساطة ، قد ركز الاهتمام بشكل جاد على الكلام في الأداء بدلا من اللغة كما وردت في المسرحية .

إن مفاهيم " أدائي "، و"أداء" قد تسللت إلى العلوم الإنسانية ولم تعد تقتصر على المسرح والدراسات المتعلقة بالأداء المسرحي ، و قد حدث تدخل مؤثر بشكل كبير في الدراسات المتعلقة بالنوع أو الجنس وبالأخص ما قامت به جوديث باملز ، و على الرغم من أن توجهها كان فلسفيا فإن كتبها أو مؤلفاتها مثل " معضلة النوع : المساواة ، وهدم الهوية " (190) ، " الاجساد التي تهم : الحدود الاستطرادية للجنس" (1993) والحديث المثير : أساليب الأداء (1997) قد طورت مفهوم الأداء التمثيلي والذي نشأ من نظرية فعل الحديث أو الكلام والتي كانت ذات تأثير في الدراسات المسرحية والدراسات المتعلقة بالأداء التمثيلي ، وقد عدلت باملر فكرة الأداء ليغير من تمييز النوع ككل ، و على خلاف الفكرة السائدة فإن النوع هو معطي بيولوجي طبيعي و قد زعمت باملر أن النوع ينشأ عن طريق أفعال أدائية :نحن نصنع النوع أكثر من كوننا هذا النوع فالأداء ينطوي على إعادة أو تكرار ، في حين أن أداء النوع / الجنس عبارة عن عملية غير مرئية وعلى نطاق واسع من السلوك المتكرر والمكتسب والذي يدفع الشخص إلى قالب ثقافي والذي أسمته باملر " اشتهاء أفراد الجنس المغاير بشكل إلزامي " . وتساءلت باملر ، بأي طريقة حينئذ ، يكون النوع / الجنس فعل أو أداء ؟ و كما هو موجود في أنواع المسرح الاجتماعي الطقسي الأخرى ، فإن الفعل الخاص بالنوع يتطلب أداء من شأنه أن يكون متكررا " (باملر 1990 : 140) . أن أهم معنى متضمن في هذه العبارة هو أنه إذا كانت هوية النوع / الجنس أدائية أكثر من كونها معبرة بشكل سلس وبسيط عن الجوهر أو الماهية المحتمة أو المفروضة سلفا ، لذا فأنه من الممكن تغييرها .

لقد أحدثت كتابات باملر جدلا كبيرا ، بالأخص في المجالات المنادية بحقوق المرأة والمساواة حيث إن أفكارها عن النوع تعارضت مع النظريات الرئيسية المختصة بالنوع وبالجنس، وقد تم تطبيق أفكارها في الدراسات المتعلقة بالمسرح والأداء التمثيلي على كم كبير من العمل التمثيلي ، و بالأخص من قبل الفنانات أمثال كارين فنلي والتي كانت الفكرة أو الموضوع الرئيسي لديها وبشكل مباشر أداء أو تمثيل النوع .

تفرعت نظرية الأداء التمثيلي الحديثة في عدة اتجاهات أخرى أيضا و يعود المعنى اللغوى لجذر أواصل الكلمة " يؤدي " و يمكن أن يظهر بوضوح إذا كتبنا هذه الكلمة على موقع البحث جوجل حينئذ تتضمن النتائج إشارات عديد ليست فقط إلى كلمة مسرح وحفلات مسرحية لكن أيضا إلى الهندسة ذاتية الحركة أو الدفع والهندسة المتعلقة ببرامج الكمبيوتر و الأداء الوظيفي والأعمال الكبيرة ، وفي كتاب بديع " بعنوان " الأداء أو أفعل شيء آخر : من النظام إلى الأداء " (2001) ، تتبع الباحث في الأداء التمثيلي جون ماكينزي ثلاثة تحولات نموذجية في مفهوم الأداء : أداء ثقافي ، و نظامي ، و تكنولوجي و كانت نقطة انطلاق ماكينزي هي الاستخدام التكنولوجي والاقتصادي للمصطلح والتي اختصرها العنوان ، و إذا كان التدريب هو النموذج الرئيسي في القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر ، لذا فإن الأداء يعتبر خليفته في القرن العشرين والقرن الحادي والعشرين : كنوع من التشكيل أو التكوين المدرك تاريخيا للقوة والمعرفة " (ماكينزي 2001 : 18) و يؤكد ماكينزي على أن الأداء هو " حالة القوة " الجديدة والتي تشكل أساس كل من الأنظمة الاقتصادية والتعليمية ، هذا الوجه المحفز للنظرية يكمن في الترابط الذي وثقه ماكينزي بين الواقعية المتباينة للمسرح ودراسات الإدارة .

الفصل السادس

كتابة تاريخ المسرح

حتى الستينيات من القرن الماضي ، كان مصطلحا " دراسات المسرح " و"تاريخ المسرح " يعتبران مترادفين إلى حد كبير ، لأن الاهتمام الأول والأهم كان الماضي المسرحي . وعلى الرغم من أن تاريخ المسرح يعتبر في الوقت الحالي على أية حال هو المجال الحصري للتدريس والبحث ، فالدراسة التاريخية تظل مجالا هاما للبحث عند كل من الطالب والباحث على السواء . في هذا الفصل ، سنتناول أهم طرق ونماذج البحث المستخدمة من قبل مؤرخي المسرح ، و سوف نبدأ بتعريف المصادر الرئيسية المستخدمة من قبل المؤرخين ثم ننتقل لمناقشة الأنواع المختلفة للمعرفة التي يقدمونها في الجزء الثاني من هذا الفصل ،و سوف نتناول معضلة التقسيم إلي حقب تاريخية و معني الطريقة التي يمكن عن طريقها تقسيم تاريخ المسرح إلى حقب وفترات زمنية ، و سوف يقدم الجزء الثالث والأخير من هذا الفصل ويناقش الاتجاهات المسرحية الحديثة في تاريخ المسرح والتي يفترض أنها تناقش أساسا موضوع أو فكرة تاريخ المسرح نفسه . هذا التركيز على موضوعات النظرية ومنهجيتها يعني أننا لن نتطرق إلى حقب محددة من تاريخ المسرح (الحقبة اليونانية ، الحقبة الإليزابيثية ، الخ) ، ولكن بالأحرى سنناقش المشكلات التي ظهرت عند كتابة هذا التاريخ والذي يصطلح فنيا تسميته التأريخ .

ماذا يتناول المؤرخ في بحثه أو دراسته عندئذ ؟ فالإجابات على هذا السؤال متباعدة ومتشعبة مثلها مثل الاتجاهات التي سوف نتبعها ، و من المؤكد أنه ليس من مهام مؤرخ المسرح أن يقدم سردا للأعمال المسرحية في فترة زمنية محددة و لكن بالأحرى يتحدد الاتجاه عن طريق الكيفية التي يرى بها المؤرخ المسرح نفسه في فترة معينة، يذكر أن أي نوع من البحث التاريخي يتشكل بواسطته مجموعة (غالبا ليس مدركة تماما من قبل المؤرخ نفسه) من الأفكار و التصورات المدركة مسبقا وأحدها قد يكون تعريف او معنى موضوع الدراسة ، على سبيل المثال ، جمالي أو فني في طبيعته أكثر من كونه ثقافيا أو اجتماعيا ، (قد أوضحنا بالفعل أن هذا الاختلاف أو التمييز هو اختلاف متكلف أو اصطناعي لكنه يفي بالغرض في الوقت الحالي كموجه ومساعد على الكشف بمعنى أنه عملي ويؤدي وظيفة معينة. بعد هذا الاهتمام

بالجوانب الفنية يستتبع أن يركز المؤرخ اهتمامه على الأعمال والإنجازات السابقة ، أي العمل الفني المسرحي .

يعتبر الباحث الألماني ماكس هيرمان (1865 ـ 1942) ، مؤسس الدراسات المختصة بالمسرح الأوروبي الحديث ، و هو الذي أعلن أن العمل على إحياء المنجزات الماضية يجب أن يكون جل اهتمام الدراسة العلمية وفي كتابه الأشهر " تاريخ المسرح الألماني في العصور الوسطى وعصر النهضة " (1914) ، أوضح هيرمان أن هدف المؤرخ المسرحي يجب أن يكون بشكل أساسي استعادة الأعمال حتى المنسية والمهملة حتى يتسنى لنا رؤيتها بإشراقة وحيوية الصورة الواضحة (1914 : 7) هذا بالفعل هو منهاج جرئ ويعني أن على المؤرخ أن يكون له من التوثيقات والإشارات ما يمكن من إعادة البناء أو التنظيم . إن اتجاهات هيرمان كانت بالأساس تُعني بفقه اللغة التاريخي وتاريخ الفن و هي بطبيعتها معتمدة على نظامين سائدين في ذلك الوقت . إن جل اهتمام هيرمان يقودنا إلى المعضلة الرئيسية في كل دراسات المسرح وليس فقط تاريخ المسرح : كيف يمكن لظاهرة وقتية في الماضي أن تكون مناسبة لدراسة فنية من هذا النوع الذي يتصوره هيرمان ؟ ما هي الوثائق التي تجذب مؤرخي المسرح وكيف يمكن دراستها ؟

المصادر وإعادة البناء

يعتبر ماكس هيرمان أول من قدم اتجاها نظريا منظما لتاريخ المسرح من خلال طريقة أسماها " إعادة التنظيم " ، و على الرغم من أنه في الوقت الحالي يعتبر مصطلحا محل خلاف ، إلا أن هيرمان كان يقصد أن مؤرخ المسرح يستطيع ، مع وجود المصادر واللوازم الأولية الكافية تحت تصرفه أو تصرفها ، أن يتصو مباني المسرح القديمة وكذلك الأعمال بتفاصيل كافية تمكنه من إنجاز وعمل إعادة تنظيم مادية للمبنى المهمل وشكل المسرح أو حتى الأعمال المسرحية في أسلوب تاريخي . وبعيدا عن المكسب الأكاديمي لهذا العمل ، تخيل هيرمان أن مثل ذاك البحث قد تكون له نتائج

مباشرة تعود على المسرح العملي وذكر هيرمان في كتابه المعنون " تاريخ المسرح الألماني في العصور الوسطى وعصر النهضة " قائلا :

ألزمنا أنفسنا بمهمة تقديم الأعمال المسرحية الماضية ، وكسوناها بالحيوية والحياة مرة أخرى بتفاصيل ، لو توفرت لها الإمكانات المادية ، فإن الفرد سيتمكن من تقديمها للجمهور الحالي دون خوف من إثارة أي إساءة (هيرمان 1914 : 13) .

إن الطبيعة المعقدة والباعثة على الجدل لهذا الاتجاه تسببت في نقد لهيرمان في زمانه واستمرت منذ ذلك الحين حتى الآن حيث دخل هيرمان في جدال مع مؤرخ مسرحي آخر حول موضوع إعادة بناء أو تنظيم مسرح ماستر سينجر الذي ترجع أصوله إلى عصر النهضة في كنيسة نورمبيرج في سانت مارثا على الرغم من أن هذا الجدال اتسم بكونه - و على الرغم من إدراك ذلك بعد فوات الأوان - تفاهة بعيدة عن الموضوع وانحراف عن اهتمامات مؤرخي المسرح الحديث ، لكن الطرق التي طورها هيرمان ، وفوق كل هذا الترتيب المنهجي والاتجاه النقدي للمصادر والمراجع ، قد شكل مجموعة من المعايير لمنهج دراسة تاريخ المسرح .

مستندا على التصنيفات الأولية لهيرمان ، قام الباحث الألماني المتخصص في المسرح ، ديوتريتس شتينبيك ، بعمل تنظيم آخر للمصادر (انظر جدول 3) ففي المستوى الأول ، قسم شتينبيك المصادر إلى مجموعتين أسماهما " المباشرة " ، " غير المباشرة " . المجموعة الأولى تتعلق بأعمال المسرح وهي قد تضم مبنى المسرح ، أو المكان المخصص للأداء التمثيلي ، وخشبة المسرح والوسائل والأنظمة التي يدار بها المسرح ، والملابس والأقنعة ، أما المصادر غير المباشرة فهي تلك التي تشير إلى العمل المسرحي مثل الآراء النقدية ، الخطابات ، تدوين الخبرات اليومية ، وخلافه . الاختلاف الثاني الذي قصده يُعني بلغة التوسط و المقصود بها هنا هو المعنى المجازي .

جدول 3 مصادر لتأريخ المسرح

مصادر مباشرة	مصادر غير مباشرة
موضوعية مباني المسرح مكان الأداء التمثيلي . خشبة المسرح . الآلات المسرحية . أجزاء من إعداد المسرح للتمثيل . الملابس . كل الأشياء التي يستخدمها الممثلون أثناء التمثيل .	ما وراء التعليق النصوص المكتوبة . تقارير عن الأداء المسرحي . وصف الممثلين أثناء الأداء المسرحي . المسودات . الكتب السنوية. الروزنامة (تقويم العام) النقد المسرحي .
الأقنعة نسخ خاصة بالملقن . الأدوار الثانوية (الأجزاء) . النسخ الخاصة بالمخرج . النسخ الخاصة بمدير خشبة المسرح . إعداد المسرح . المؤثرات الفنية . العقود ، الصكوك ، دفاتر الحسابات . برامج الحفلات .	دوريات المسرح . خطابات . يوميات وتقارير . سير ذاتية . حكايات أو نوادر . روايات المسرح . كتيبات . كتابات نظرية . ملصقات ونشرات عن برامج الحفلات المسرحية . تصوير في الفن المرئي . مقابلات شخصية .
ما وراء التعليق	موضوعية
صور لخشبة المسرح .	نصوص ومسرحيات .

تسجيلات فيديو وأفلام .	موسيقى (بيانو ـ قطع موسيقية
التصميمات الأساسية .	كاملة)
الملابس والتصميمات الخاصة بخشبة المسرح.	رقصات مدونة كتابيا .

يفرق شيتبيك بين اللغة الموضوعية وبين ما وراء اللغة، فاللغة الموضوعية تستخدم بدرجة أقل من التأمل ، فالعقد أو صك الملكية يوثق بشكل مباشر ونسبي مجموعة الحقائق التي تتعلق بمسائل اقتصادية وقانونية أما المصادر التي تضم ما وراء التعليق فهي دائما ما تتخذ مستوى واحدا بعيدا عن موضوع الوصف ولذا فهي تحوي درجة أعلى من التعليق التأملي .

إن الفرق بين اللغة الموضوعية وما وراء اللغة هام على المستوى النظري لأنه يلقى الضوء على الحالة الإدراكية المعرفية للمصادر المستخدمة أي الأنواع وحالة المعرفة التي تقدمها هذه المصادر . حيث إنها تدفع المؤرخ بشكل يتعذر الهروب منه إلى قضية المصداقية ، ومسألة الماضي كما كان بالفعل ، وقضايا جدلية مشابهة . هذه هي القضايا التي تهم البحث التاريخي ككل بالطبع ، وهي ليست حكرا على المسرح ، وبسبب الطبيعة الوقتية للخبرة المسرحية ، على أية حال، فإن هذه الخبرات تعتبر على قدر من الأهمية .

يمكن توضيح أهمية وصعوبة هذه الاختلافات عن طريق فحص ودراسة برنامج الحفلة المسرحية ، فمثل هذه النشرات التي تحوي برنامج الحفلة المسرحية تعد مصدرا ثمينا و قيما بشكل خاص ، بالنسبة للمؤرخين المسرحيين . كان يتم إنتاج مثل هذه النشرات بإعداد ضخمة خلال القرنين الثامن والتاسع عشر ، حيث كانت تؤدي دورين في آن واحد حيث تعمل وكأنها ملصقات دعائية وفي نفس الوقت توضح برنامج الحفلة .

وطبقا للتصنيف المذكور في جدول 3 ، تنتمي هذه النشرات التي تحتوي برنامج الحفلة إلى فئة المصادر الموضوعية المباشرة لأنها على مستوى واحد على الأقل ، و جزء لا يتجزأ من عملية الإنتاج ، بمعنى أن هذه النشرات عادة ما تعطي معلومات " مباشرة " عن تفاصيل العرض المسرحي : الوقت ، المكان ، أسماء الممثلين ، نبذة مختصرة عن

موضوع العرض ، الخ . ومن هنا ، فإن هذه النشرات تعطي قدرا كبيرا من المعلومات التجريبية ، و يظهر المنشور المتعلق بالبرنامج الذي يقدمه العرض المسرحي أن ليلة مسرحية تقليدية في النصف الأول من القرن التاسع عشر تتكون من أربع أو خمس فقرات وألوانا مسرحية مثل : مسرحية تراجيدية ، أغنية ، فترة فاصلة (مسرحية قصيرة) ، فقرة فكاهية ، ومسرحية هزلية ساخرة . وتثبت تلك النشرات أن المسرح لم يكن حينئذ قد تفرع إلى مؤسسات مختلفة تقدم ألوانا مسرحية مختلفة . تلك النشرات التي تحوي برنامج الحفلة المسرحية ، كما يوضح المثال الذي استشهدنا به من المسرح الملكي الجديد في جلاسجو عام 1840 (شكل 6) عادة كان يحوي ما وراء التعليق في شكل استجابات نقدية مادحة للذات مثل " استقبله الجمهور بصيحات من الضحك والاستحسان " .

وبعيدا عن كون المعلومات ذات علاقة بالعرض المسرحي ، فإن هذه النشرات تستخدم من قبل مدراء المسرح لعدة وظائف صريحة تبدأ من تعزيز الذات إلى تنظيم الجمهور وفي هذه الحالة تعلن هذه النشرات بالتفصيل عن ميعاد إعادة افتتاح المسرح وتحوي شكلا من أشكال الإعلانات الترويجية عن أصحاب المتاجر أو المحال الموجودة بداخل المبنى المسرحي كما كانت تلك النشرات أيضا تحوي إعلانات أو نشرات تخص الشخص المسئول عن دخول الجمهور ، فهي تحوي معلومات تخص الطبيعة النظامية للمسرح (الأطفال الذين لم يصلوا بعد إلى سن المشي لا يسمح لهم بالدخول ، ممنوع التدخين في صالات العرض) . " أما الاعلانات الموجهة إلى المترددين على الصلونات الخاصة" فهي تصف فكرة كانت مستخدمة كي تجدد الهواء بشكل أفضل . أن هذه النشرات تحوي بشكل ثابت معلومات عن السعر ، وفي هذه الحالة ، نستنتج أنه كان من الشائع أن يدخل الجمهور متأخرا بسعر أقل .

على الصعيد النظري ، يمكننا أن ننظر إلى تلك النشرات والتي تحوي برامج الحفلة المسرحية على أنها وسيلة هامة لتنظيم العلاقات بين المسرح والجو العام ، أو بكلمات أوضح ، بين الداخل والخارج ، بين المسرح والمحيط الاجتماعي ، فهي تزودنا بدليل عيني على الوظائف المركبة التي تقوم بها مؤسسة المسرح في المدن والأقاليم . لقد كانت المسارح إحدى الساحات العامة الأصيلة (خارج الكنائس ، والحانات

ومضامير السباق) التي يمكن للأعداد الكبيرة من الناس أن يجتمعوا فيها معا في شكل منظم .

وكما أوضحت النشرة الخاصة ببرنامج الحفل المسرحي ، فإن المشكلة التي تسببها المصادر ليست فقط مسألة التفسير ولكن أيضا فيما يتعلق بنظرية المعرفة أو الإدراك . وهذا يعني إننا يجب أن نفرق بين ، أو على الأقل نكون على معرفة ، نوع المعرفة المعطي والمتولد أو الناتج عن هذه النشرات . لأن العرض المسرحي دائما ما ينتهي بطريقة يصعب استرجاعه بعد انتهائه ، فإن أية محاولة لدراسته أو إعادة خلقه من جديد ، حتى لو كانت المصادر المتاحة عديدة ، تتضمن في ثناياها إننا نستطيع أن نفرق بين المخطط المقصود والذي يصنع أو يخلق من قبل الفنانين المعنيين (المخرجون ، المصممون ، الممثلون .. الخ. والشكل المفترض أو المسلم به والذي ينشأ من إدراك أو إضفاء الصفة الواقعية من قبل المشاهدين ، هذه الاختلافات تنشأ من علم دراسة الظواهر . انظر فصل 5) .

بوسعي أن أتكلم أيضا عن مستويات الإنتاج والتلقي و بصرف النظر عن كيفية تسمية هذه المستويات أو التطورات ، فإن البحث التاريخي للمسرح يجب أن يحاول التعرض لهما بالدراسة ، و إذا كانت هناك ثمة قضية يجب أن يتفق عليها الباحثون في مجال المسرح ، فيجب أن تكون أنه على الواحد منا رؤية المسرح وكأنه العلامة التي تربط بين العمل الفني من ناحية وبين جعل الشيء ملموسا من جانب المشاهدين من ناحية أخرى .

حتى وإن كانت فكرة إعادة البناء والتنظيم الكامل على النحو الذي تخيله هيرمان سيظل حلما يصعب تحقيقه ، فإنها على الرغم من ذلك لها نتائج واسعة النطاق . حيث إنها حثت على البحث العميق في الماضي المسرحي وزادت بشكل كبير من كمية المصادر المتاحة للمؤرخين .

وبوسعنا أن نؤكد على أننا الآن لدينا صورة محسوسة وواضحة عن مسارح العصور الوسطى والعصر الإليزابيثي والعصر اليوناني في أشكالهم المعمارية وخصائصهم في تلك الحقب الزمنية و لكن معرفتنا بأنواع محددة من العروض المسرحية عمليا غير موجودة .

على أفضل الأحوال يمكننا أن نعيد بناء نوع مثالي ، ففي العقـود الماضـية ، لم تكـن إعادة البناء بالشيء المرغوب فيـه في أبسـط صـورها ، كانـت أكـثر قلـيلا مـن جمـع الوثـائق والمصـادر وأصـبح هـذا يطلـق عـلى هـذ الوضـع الطريقـة الوضـعية اليقينيـة (انظـر نهايـة الصفحة). على الرغم من أن نظرية إعادة البناء تحمل طابعا سيئا بـين العديـد مـن مـؤرخي المسرح ، فإنها متواجدة وبشكل لا بأس به في أشكال مختلفة من ممارسـات المسرح والبحـث الخاص بمجال المسرح .

(اللوحة 6) نشرة برنامج الحفلة المسرحيـة في القـرن التاسـع عشر للـمسرح الملـكي الجديـد ، شارع دانلوب ، جلاسجو ، النشرة تخص العروض المسرحيـة في المسرح الملـكي بشـارع دانلـوب جلاسجو مساء السبت 28 مارس 1840 .



W. 2. N. 12.

New Theatre Royal, Dunlop Street.

Continued Success! Crowded Houses—and roars of laughter and applause!!!

The PUBLIC is respectfully informed that this THEATRE, being COMPLETED, has now

Opened for the Season.

In announcing the Completion of this important and hazardous undertaking, the Proprietor wishes as much as possible to abstain from the too hacknied custom of "puffing," or lavishing on his exertions that praise which the magnitude of this speculation might warrant, the Public alone will judge of the efforts which have been made for their Accommodation, it may not, however, be too much to say, that this Edifice has been erected with a splendour and magnificence (regardless of cost), and will bear comparison, it is presumed, with any thing of a Theatrical nature in this country. The Manager has, on many occasions, found his exertions responded to by the Citizens of Glasgow, and has not thought it too much, at least, a third time, to peril his capital and "hazard the die," in the service of that Public who have so frequently honoured his exertions with patronage and support.

THE BUILDING,

From Designs by Mr. W Spence, Architect, is Erected by Mr. W. Broom. The JOINER WORK, by Archibald Edmiston, Esq. The PLUMBER DEPARTMENT, by Mr. Archd. Ferguson. The SLATER WORK, by Mr. S. Wilson. The PILLARS and other CASTINGS, from the Foundry of Mr. W. Gray. The PLASTER and ORNAMENTAL STUCCO WORK, by Mr. J. Caird. The GAS FITTINGS, by Messrs. Andrew Liddell & Co. The CHANDELIERS, by Mr. Alexander Browne. The ROYAL ARMS, over the Stage, and ORNAMENTAL CARVING, by Mr. Murray. The STAINED GLASS WINDOW, in Front of the Building, by Mr W. Cairney. The DECORATIVE PAINTING, by Messrs. Michael Bogle & Co. The whole of the Scenery, by Mr. Dudgeon, of that Firm. The IMITATION MARBLE, PILASTERS, and COLUMNS, by Monsieur Victor Bourgeot, Decorative Painter from Paris. The MACHINERY of the STAGE, upon the improved Principles of the Theatres Royal, Drury Lane, Covent Garden, and Liverpool, by Mr. W. Harvey, and numerous Assistants. The whole under the entire direction of Mr. ALEXANDER.

THE COMPANY,

So far as the superintendence of this important undertaking would permit, has been selected with the utmost care, from the principal Theatres in the United Kingdom, but as this is a portion of the undertaking negociated for at a distance, the Manager does not warrant with the same freedom as that contracted for on the spot, and which has been submitted to his judgment, he can only say, that in point of numbers it is Efficient, and complete in many Departments, and whatever is found dissatisfactory will be changed or improved, according to trial and the opinion of the true unprejudiced patrons of the Drama in this City.

This Evening, Saturday, March 28, 1840,

Will be presented, the favourite Tragedy of,

Jane Shore:

Or, The Unfortunate Favourite.

Lord Hastings, Mr. CHARLES PITT—Duke of Glo'ster, Mr. ALEXANDER—Dumont, Mr. J. W. BENSON—Belmour, Mr. HOLMES.
Sir William Catesby, Mr. CLIFTON—Sir Richard Ratcliffe, Mr. BECKETT—Lord Derby, Mr. CHAPMAN—Lord Lovell, Mr. BELFOUR.
Earl of Pembroke, Mr. COVENEY—Porter, Mr. J. NEWTON—Officer, Mr. ARMSTRONG.
Jane Shore, Mrs. FISHER—Alicia, Mrs. J. NEWTON.

END OF THE PLAY,
A FAVOURITE SONG, BY MISS J. COVENEY.

After which, for the third time this season, the very popular Interlude, in one Act, entitled

STATE SECRETS:

OR, THE TAILOR OF TAMWORTH.

Received on Tuesday evening, with shouts of laughter and applause.
Gregory Thimblewell, the Tailor of Tamworth, Mr. ALEXANDER.
Master Hugh Neville, (an officer serving in the army of the Parliament, commanded by General, Fairfax,) Mr. HOLMES.
Calverton Hal, a Cavalier belonging to the army of Prince Rupert, Mr. BELLAIR.
Humphrey Hedgehog, a wealthy Miller, and Landlord of the Black Bull Inn, Tamworth, Mr. J. NEWTON.
Robert, Son of Gregory Thimblewell, Mr. BECKETT—Soldiers, Peasants, &c.
Maude Thimblewell, (the Tailor's Wife), Mrs. CLIFTON—Lette, Daughter of Hedgehog, Mrs. J. NEWTON.

IN THE COURSE OF THE EVENING,
THE HIGHLAND FLING, BY MISS H. COVENEY.

To conclude with, for the second time this season, the laughable Farce of,

ENGLISH, Irish, and Scotch.

Received last night with loud laughter and applause.
Patrick O'Shocknessy, Mr. J. DALY—Donald, Mr. ALEXANDER—Timothy Clod, Mr. J. NEWTON—Captain Charleton, Mr. J. W. BENSON.
Charles Fairfield, Mr. HOLMES—Old Drowsy, Mr. FISHER—Young Drowsy, Mr. BECKETT.
Dick, Mr. CHAPMAN—John, Mr. BELFOUR—Gardener, Mr. COVENEY—Servant, Mr. ARMSTRONG.
Maria Wilburton, Mrs. J. NEWTON—Louisa, Drowsy, with a Song, Miss J. COVENEY—Peggy, Mrs. ARMSTRONG.

On MONDAY, Massinger's admired Play of **A New Way to Pay Old Debts**, after which **Mr and Mrs White.** To Conclude with, **False and True; Or, The Irishman in Naples.**

☞ In preparation, a New Farce entitled **THE HAPPY MAN**, which will shortly be produced, with various other Novelties.

WANTED,
Two active, steady, respectable Persons, as CHECKERS at the Doors. Apply to the Manager.

Tickets and Places for the Boxes may be had of Mr Muir, at the Box Office of the Theatre, from 11 till 3 o'clock.

Pass-out Checks not Transferable—Children in arms not Admitted to any part of the Theatre—and no Smoking allowed in the Galleries on any account.

PRICES:—

FIRST PRICE.—Lower Boxes, **4s. 0d.**—Upper Do., **3s. 6d.**—Pit, **2s. 6d.**—First Gallery, **1s. 6d.**—Second Do., **1s. 0d.**
SECOND DO.—Lower Boxes, **2s. 6d.**—Upper Do., **2s. 0d.**—Pit, **1s. 6d.**—First Gallery, **1s. 0d.**—Second Do., **0s. 6d.**
SECOND PRICE AT A QUARTER BEFORE NINE O'CLOCK.

☞ NOTICE TO THE FREQUENTERS OF THE BOXES.

This part of the Theatre has been constructed on a novel and it is hoped improved principle, [illegible]

☞ The following Certificate from the Lord DEAN OF GUILD, is respectfully submitted to the Public:—
Having again considered this Petition, with the Report of Mr. Robert Taylor, Mason and Builder, and John Scott, Wright and Builder, Find it established by the said Report, that the NEW THEATRE, in Dunlop Street, lately erected by the Petitioner, has been Constructed in a Sufficient Manner; and that it may be Opened for the Reception of the Public, [illegible] and decern accordingly.

(Signed) JAS. BROWNE, D. G.

P. Mackenzie & Co., Printers

إن أشهر مثال هو بلا شك هو إعادة بنـاء مسرح عـالم شكسـبير في ثـاوث بانـك، ففي لندن قضى المعماريون والباحثون المعنيون بهذا المشروع الذي استغرق عشرة أعـوام وقتا كبيرا وانفقوا أموالا طائلة من أجل إعـادة تشـييد المسرح عـلى الطـراز الاليزابيثـي ،

ليس ذلك وحسب ، بل أن ذلك المبنى من المفترض أن يقدم المستلزمات الضرورية لعرض الأعمال التاريخية الأصيلة الخاصة بتلك الحقبة ، مرة ثانيةهذا حلم لم يتسنى لماكس هيرمان أن يراه يتحقق في حياته حيث تجري مشاريع إعادة التشييد والبناء باستخدام تكنولوجيا تعتمد على الكمبيوتر . يختص مشروع ثياترون بتوفير لوازم البحث الحديثة وكذلك الوسائل التعليمية المتعددة والتي توثق تاريخ المسرح الأوروبي ، هذا المشروع يستخدم بيئة واقعية حقيقية من أجل تحقيق نماذج معمارية متعددة ثلاثية الأبعاد لمسارح تاريخية أوروبية رئيسية من أجل توفير قواعد بيانات نصية وتصويرية (انظر الموقع الإلكتروني) **..WWW.theatron.org** آخر تاريخ في تصفح الموقع 17 فبراير 2008 .

يعمل مشروع مسرح المنوعات الافتراضي ، والذي أُسس في جامعة جورجيا حاليا على إعادة البناء مستخدما مجموعة من التقنيات تشمل تكنولوجيا معتمدة على ألعاب الكمبيوتر والتوثيقات التقليدية من أجل خلق بيئة توفر لمستخدميها الولوج إلى مسرح واقعي من أجل مشاهدة عرض لمسرحية هزلية تماثل ما كان في القرن التاسع عشر : " الهدف من ذلك هو إضفاء شعور من الحيوية على البيئة : الشعور بأنك محاط بنشاط إنساني على المسرح أمام الجمهور و خلف الكواليس ، وإمكانية أن تنظر في أي اتجاه وفي أي وقت (سواء على خشبة المسرح أو خارجها) وأن تتحرك داخل هذه البيئة ، إن استخدام تكنولوجيا توقيف الحركة ، وحركات المؤديين تم تغذيتها للكمبيوتر من أجل محاكاة الحركة الطبيعية ، ولقد مكنت برامج الألعاب الخاصة بالكمبيوتر المستخدمين من الولوج إلى بيئة ثلاثية الأبعاد من أجل مشاهدة العمل المسرحي من عدة جهات (انظر اللوحة 7) .

و لقد جمعت مشاريع مثل مشروع ثيارتون وكذلك مسرح المنوعات الافتراضي بين منظورات عالية التكنولوجية كما أن لها علاقة بعلم الآثار القديم من أجل إعادة بحث ودراسة الماضي المسرحي . إن مصطلح علم دراسة أثار المسرح ، قد يكون له رنين أو صدى ، و كما رأينا في الفصل الثالث يشير إلى عمل ميك بيبرسون وبريت جوف (بيبرسون وشاتكس 2001) و كذلك أعمال بعض المجموعات الأخرى المهتمة

بسبرأغوار الصلات التاريخية بالمجتمعات الحالية (انظر فصل 11) ، تشير هـذه الأعـمال إلى أن الصلة بين المسرح والتاريخ أكثر تعقيـدا مـن مجـرد مسـألة إعـادة تقـديم إنتـاج الأعـمال المسرحية القديمة على الرغم من كون هذه الأعمال شائقة .

أيقنة المسرح (استخدام وصنع الأيقونات المسرحية)

علم أيقنـة المسرح هـو فـرع ثـانوي مـن البحـث التـاريخي للـمسرح والـذي يهـتم بالمصادر المرئية البصرية بعكـس المصـادر المكتوبـة أو الشـفهية . ولـو تكلمنـا بشـكل أوسـع بخصوص ذلك الموضوع فإنه يسعنا القـول أن نـذكر أن أيقنـة المسرح تهـتم بـالمسرح وكونـه الموضوع الرئيسي أو الفكرة الجوهرية للفنون البصرية . ومع ذلك فإن المصادر البصرية التـي تهم المؤرخ المسرحي تختلف بشكل كبير وتتداخل فقـط في بعـض الحـالات مـع اختصاصـات المؤرخ الفني وبالتجربة فإن مـؤرخي المسرح يهتمـون بأشـكال محـددة مـن المصـادر المرئيـة الرمزية أو المجازية مثل لوحة زيتية لفازة يونانية ، أو مخطوطات توضـيحية ترجـع للعصـور الوسطى للطباعات على الخشب ، أو محفورات ،أو رسومات زيتية ، أو الطباعة على الحجر)، أو رسوم الكاريكاتير ، ومنه التصوير .



اللوحة رقم (7) مشروع مسرح المنوعات الافتراضي، جامعة جورجيا
إعادة بناء مسرح ميدان الاتحاد، نيو يورك 1895-6 .

يمكن تقسيم البحث في مجال الأيقونات الخاصة بالمسرح إلى ثلاثة مراحل :

(1) اكتشاف وتعريف المصادر المرئية كوسائل لإعادة بناء حقيقة الخبرات المسرحية القديمة ، حيث إنها تفيد في توثيق الكتب الخاصة بتاريخ المسرح وبطريقة توضيحية خالصة ، ونادرا ما تخضع إلى فحص دقيق وصارم فيما يتعلق بمصداقيتها وقدرتها على استحضار السياق العام والقرائن . أنها تفترض أن الصور قادرة بشكل أو بآخر على أن تعبر عن نفسها .

(2) كان هناك انتشار منظم لعلم أيقنة المسرح كفرع مستقل للعمل الأرشيفي والتجميع في أواخر الخمسينيات من القرن الماضي ، و قد ظهرت النداءات الأولى لتجميع الصور المستندة على معايير بحثية دراسية ، و على أية حال في الأعوام الأخيرة الماضية فقط ، تمت تلبية هذه النداءات بشكل حقيقي بمساعدة تكنولوجيا الحاسوب ، و قد وفر الآن مشروع ديونيسوس بجامعة فلورنس أرشيف يحوي 20000 صورة على اسطوانات مرئية .

(3) فحص نقدي للحالة المرجعية للصور المسرحية و لأي مدى يمكن لهذه الصور أن تعتبر سجلات شاهدة على الممارسات الخاصة بالمسرح ؟ و لقد أدى هذا إلى إعادة فحص نظرية للمسائل الجوهرية بخصوص الاصطلاحات المرئية و وسائل الإعلام المختصة بالصور وعلاقتها بالمصادر الأخرى .

لم يظهر الفرع الثانوي المسمى بأيقنة المسرح والذي يحوي المرحلة الثانية والثالثة ، في الأفق حتى أواخر الثمانينيات من القرن الماضي . فهو يضم باحثين كان جل اهتمامهم يعتمد بشكل كبير على تفسير المصادر المرئية ، على سبيل المثال كوميديا ديلارت و التمثيل في القرن الثامن عشر . هناك أيضا بعض الباحثين الذين اهتموا بشكل أساسي بالمشكلات التي تتعلق بالجانب النظري والمنهجي بخصوص البحث في الأيقونات . هذا المجال يمكن أن نعتبره اتحادا وتفاعلا بين هاتين الوجهتين : دراسة تاريخية عميقة تتوازن من خلال الفحص النظري لحالة الوثائق المرئية .

هل هو الأيقنة أم دراسة الأيقونات؟

هناك عدة طرق متنوعة لدراسة الصور التاريخية و يفرق المؤرخ الفني ، اروين بانوفسكي بين ثلاثة مستويات للتحليل الخاص بالصور وهي "ما قبل الأيقونات" ، و "الأيقنة" ، و"دراسة الأيقونات" ـ و يحاول المستويان الأوليان أن يبنيا حقائق صحيحة لاجدال فيها تتعلق بأشخاص المرسومين أو استخدام لموضوع أو فكرة مجازي ، إن التحليل الأيقوني أو الرمزي يهتم طبقا لبانوفسكي بدراسة الصور وتفسيرها في ضوء المحيط التاريخي كي يوضح المعنى الحقيقي لها . يذكر أن العالم البولندي تاديوسز كوازان والمتخصص في دراسة العلامات والإشارات قد عمل على التوفيق بين المصطلحات و الصور المسرحية كي يوضح الاختلاف بين التوثيق والتفسير .

الأيقنة هي 1) مصطلح يشير إلى تصميم مجموعة من الوثائق تمثل هذه الظاهرة إو تلك و 2) وصفها وتصنيفها . أما مصطلح دراسة الأيقونات أو الرموز الفنية فيشير إلى دراسة مقارنة وتفسيرية للبحث في العلاقة بين الشيء الأيقوني والبيئة التاريخية المحيطة به ، بين الأيقونة وما تشير إليه .(كوازان 1985 : 68) .

على الرغم من أن كوازان لم يطور هذا الاختلاف ولم يعط أية أمثلة ، فإنه من الواضح أنه قد كشف عن مجال جديد تماما للبحث والذي يتجاوز مشكلات التوثيق والتعريف بالهوية ومشكلات نسب الوثائق التصويرية إلى حقيقتها التاريخية المفترضة ، و ما هو مفهوم ضمني أكثر من كونه واضحا وصريحا في مقاله هو أن دراسة الأيقونات قد تصبح مجالا للبحث مستقلا بذاته ، مجال بحث تفسيري أو تأويلي فريد النوع ، وليس فقط مساعد أو معين لمؤرخي المسرح أو مؤرخي الفن . ثم نتناول هذا الاختلاف بشكل مستفيض في مقال بعنوان " تفسير السجل الصوري : دراسة أيقونات المسرح والمعضلة المرجعية ، (بالم 1997).

لقد تطور البحث في مجال أيقنة المسرح في هذه الحقب الزمنية حيث كانت هناك وفرة في المصادر ، أو كانت هناك ندرة في الوثائق المكتوبة ، لذا فإن المصادر المرئية أخذت مكانها وأصبح لا غنى عنها ، كما أن الحالة السابق ذكرها تتعلق برسم الفازة

اليوناني حيث إن آلاف من الفازات التي كان عليها رسوم اكتشفت في اليونان وبعض المناطق التي كان يسكنها اليونانيون في السابق مثل جنوب ايطاليا و لقد زودتنا الصور بكم كبير من المعلومات عن الثقافة اليونانية القديمة بما فيها المسرح و كان جمع وفهرسة هذه الصور مجالا للبحث في الدراسات الكلاسيكية وعلم دراسة الأثار ، وفي الأعوام الحالية ظهرت دراسات متخصصة في الصور المسرحية (تابلن 1993 و 2007).

إن العدد الكبير للأيقونات أو الصور التي نتجت عن أنشطة الفرقة الفنية " فن الكوميديا " جعلت من السجلات المرئية سمة أساسية للبحث المتخصص في هذه الفرقة الفنية ونظرا لكثرة هذه الصور وأصولها المعقدة ، نجد إسهامات من كل من مؤرخي المسرح والفن، ويذكر أن التمثيل في القرن الثامن عشر يوفر لنا أيضا رابطا بأهمية المواضيع المسرحية للفنانين أمثال كالوت ، واتو ، ولوجي ، والذين يمثلون الفنانين الايطاليين بأعمالهم الفنية وهذا أيضا يعني أن مؤرخي الفن قد اسهموا في البحث في مجال أيقنة المسرح حتى و إن كان بشكل غير مباشر (انظر كاتريتزكي 2006) .

إن التمثيل والممثلين في القرن الثامن عشر يشكلون عاملا هاما آخر في البحث في مجال أيقنة المسرح . فمنذ القرن الثامن عشر وإلى الآن كان الممثلون كأفراد مصدر اهتمام الفنانين أمثال هوجارث ، رينولدز كذلك جينزبورو . هذه اللوحات الزيتية الشهيرة تم تقليدها وتحويلها إلى أشكال مرئية أرخص ثمنا مثل منقوشات على الخشب أو المعادن أو حتى على الخزف الصيني ، وبالتالي أصبحت أوسع انتشارا ومتاحة لجموع أكبر من الناس وفي نفس الوقت ، وجدنا مناقشة نظرية عميقة بخصوص حالة التمثيل وبعض الدراسات ركزت على التفاعل بين المعالجات المرئية من ناحية والمعالجات النظرية من ناحية أخرى (ويست 1991).

إن تقديم الممثل عبر صور استمر وتوسع مع اختراع الفوتوغرافيا (فن التصوير) في القرن التاسع عشر و قد لقي تصوير المسرح كمجال للبحوث في أيقنة المسرح اهتماما في النصف الثاني من القرن التاسع عشر حيث مر فن التصوير بعدد من التغييرات التكنولوجية، وعلى الرغم من أن التصوير الضوئي بإمكانه أن يسجل أي مظهر أو سمة من سمات المسرح ، إلا أن معظم البحث كان يركز على التفاعل بين الفن الجديد والوسيلة الجديدة والتمثيل . ومثل الرسم والكاريكاتير فإن التصوير

الفوتوغرافي ينظم أو يحكم بعدة قوانين وأعراف ، والتـي تسري عـلى بـاقي الوسـائل الفنيـة المرئية (مثل الرسم) وكذلك الممارسات التمثيلية ، و في المراحل الأولى للتصوير الفوتـوغرافي للمسرح ، و عموما في الفترة ما بين 1860 وحتى 1910 ، حيث كان يتم طبع وتحميض الصور بشكل حصري في الاستوديوهات ، هنا بدأ نوع من التعاون المادي والفني المربح بين الممثلـين والمصورين .

يشهد التصوير الضوئي في هذه الفترة على ثورة في الإعلام والتـي كانـت ذات أهميـة كبيرة ، و قد كان هناك إبداع أصيل بخصوص المقاس وتوافر الصـور كـما ظهـرت صـور كبـيرة لتحل محل الصغيرة هذه الصـور الصـغيرة ، والتـي كانـت حـوالي 2.25 × 3.5 بوصـة ، يمكـن تحميضها وإعادة نسخها بمبـالغ زهيـدة . إن اسـتبدال التصـوير القـديم والـذي يعتمـد عـلى الألواح الفضية والذي كان يعطي نسخة واحدة فقـط ، وإحلالـه بالانتـاج الـوفير مـن الصـور الضوئية الصغيرة ثم بعد ذلك الصورة الكبـيرة ، كـل ذلـك خلـق نظامـا جديـدا مـن التوزيـع الواسـع الانتشـار و أدى إلى زيـادة تـداول الصـور وهـذا بـدوره أدى إلى إعـادة تنظـيم كليـة للممارسات الادراكية . إن التجربـة الجماليـة للتصـوير القـديم والـذي يعتمـد عـلى الألـواح الفضية والذي يحتفظ بعبق الندرة ، قـد توافـق مـع رسـم اللوحـات الفنيـة . كـما أن زيـادة انتشار الصور الفوتوغرافية بـدوره أدى إلى نـوع مـن البعـد التعبـيري غـير المسـتثمر والـذي يخاطب مباشرة المشاعر ، و لم تعد الصور الفوتوغرافية مقتنيات قيمة لأجل الديكور الخاص بغرف الصالون التي تخص الطبقة المتوسطة و فوق المتوسطة أصـبحت الصـور الفوتوغرافيـة صنفا من صنوف الاستهلاك . إن الأشخاص الذين كانت تلتقط لهم صور في أوضاع مختلفة في نهاية القرن التاسع عشر (سواء أفـراد الأسرة أو للفنـانين مثـيرين) شـكلوا علاقـة وثيقـة مـع صاحب الصور .

كان للفنانين والفنانات باع طويل في هـذه التغـيرات الاجتماعيـة الواسـعة و سرعان ما اكتشـفوا مـدى الشـهرة والمقـدرة المسرحيـة لهـذه الوسـيلة ولـذا اسـتغلوا مقدرتهم الجسدية أو الكيفية البنيانية التـي يتمتعـون بهـا إلى أبعـد الحـدود وفـوق ذلـك كلـه ، اثـروا عـلى اسـتخدامات الفـن التصـويري ، كـما أصـبح الأسـتوديو الخـاص بالتصوير الفوتوغرافي نوعا من المسرح المصغر ، مع وجود ستارة خلفية كالتي توجـد في

المسرح والاكسسوارات المسرحية المعتادة حيث يتسنى للممثلين أن يعرضوا مواهبهم في التسويق والدعاية لأنفسهم ، و لاشك أن هذا العنصر من الإخراج المسرحي هو الذي ربط فن التصوير المسرحي الماضي والحالي . الصور الفوتوغرافية كانت تحمض وتباع مثل الطوابع البريدية وهدايا للذكرى . ومثل المسرح نفسه ، فإن صورة المسرح الفوتوغرافية هي في الحقيقة صورة لصورة لأنها لا تمثل على الإطلاق أي وجه من وجوه الحقيقة الأصيلة الراسخة ، لكنها شيء تم تشكيله وإخراجه بصورة مسرحية .

التقسيم إلى حقب زمنية

يختص التأريخ للمسرح بما هو أكثر من مجرد نقد المصادر ونظرية إعادة البناء ، و تعتبر مسألة التقسيم إلى فترات زمنية أمرا ذا أهمية مماثلة ، بمعنى كيف يتسنى لنا تقسيم تأريخ المسرح إلى حقب منفصلة ومواقع جغرافية . ولأن الدراسات الخاصة بالمسرح ظهرت بشكل متأخر نسبيا ، فإنها تحولت في بداية الأمر إلى فروع معرفية راسخة وكثيرة ، بشكل أساسي تاريخ الفن والتاريخ الأدبي ، في نماذجها لهيكلة أو تنظيم الماضي ولم تثبت أي منهما ، مع ذلك ، إنها مناسبة تماما كي تنتقل إلى المسرح .

ثمة اتجاه يركز على ويهتم ببعض الأعمال المحددة ، وبالأخص التي قدمها كتاب المسرح المشاهير طوال الأعوام المنصرمة قد توصل إلى استنتاج محدد : الشهرة الأدبية والممارسة المسرحية لا يتزامنان . لذا فإن الحقب الزمنية التي يعرفها مؤرخو الأدب ليست بالضرورة ذات صلة بالموضوع بالنسبة لمؤرخي المسرح ، و لعل أكبر مثال على هذا الانفصال هو النزعة الرومانسية ، وبدون شك فإن الحقبة الزمنية الرئيسية في الأدب الأوروبي ، وتطبيقها على المسرح ، تركت - ناهيك عن مشكلات الإخراج المسرحي أو التمثيل - مجموعة من النظراء لكل مجال من مجالات النشاط المسرحي وكذلك مجموعة مختلفة من الخصائص الأسلوبية ، و تتفاقم هذه المشكلة

بشكل أكبر عندما يتجاهل المرء المسارح السائدة ويحاول أن يضم الأشكال الشهيرة مثل التمثيل الصامت ومسرح المنوعات.

إن أقدم الاتجاهات وأكثرها انتشارا في مجال التقسيم إلى حقب يقسم تاريخ المسرح إلى أقسام جغرافية ثقافية ، لكن توجد احتمالات مختلفة تتراوح ما بين التاريخ المتسع للمسرح الأسيوي والأوروبي و التاريخ الوطني المعروف للمسرح الفرنسي والألماني والإيطالي ، وخلافه ويضم دراسات مفصلة تتعلق وتركز على المدينة أو الأقليم . إذا كانت الأخيرة عواصم (مثال تاريخ المسرح في باريس) فإن الدعوة تكون عادة ذات نزعة و طنية حيث أن العواصم تعتبر رموزا للوطن بأكمله .

إن الدراسات الموسعة ـ التي لها امتداد عالمي أو قاري ـ تتبع نفس أنماط ومبادئ التقسيم إلى حقب أو فترات . وبالمعنى الأدق فإن هذه الدراسات تبدو اعتباطية إلى حد ما وعرضة للمشكلات التي ذكرت مسبقا . كما أنها تتبع معايير معينة لفروع معرفية أخرى ، أو ببساطة منقولة من نظراء متخصصين في المسرح أو تاريخ الفن ، و جدول 4 ما هو إلا تصنيف لأسماء وعلامات زمنية كما وجدت في سجلات تاريخ المسرح المقروء والمتاح على نحو واسع .

على الرغم من أن هذه الدراسات ، على أية حال متسقة في تقديراتها المحددة وتوكيداتها ، فهي تشترك بشكل أساسي في نفس الاتجاه مع التقسيم إلى فترات والتي منذ العصور الوسطى وحتى الآن ، بنيت ونظمت حول دول بعينها ، بالأخص إيطاليا ، و فرنسا ، و إنجلترا ، و ألمانيا في ناحية ، والحركات الجمالية والثقافية (عصر النهضة ، الأسلوب أو الطراز الباروكي والكلاسيكي) من ناحية أخرى ، و بعد البداية بالعصور القديمة الكلاسيكية في بعض الفصول لروما واليونان ، فإن تاريخ المسرح الأوربي يقسم إلى تطورات وطنية أثناء العصور الوسطى ، وهذا التقسيم ظل باقيا ، كما ظهرت هذه في التقسيمات الزمنية لفروع معرفية أخرى مثل الحركة الإنسانية ، و عصر النهضة ، الطراز الباروكي ، و حركة التنوير ، وخلافه .

على الرغم من أن هذا التقسيم ، يبدو للوهلة الأولى ، وكأنه مألوف إلى حد بعيد ، وغير معقد ، فإن الدراسة الدقيقة أظهرت أنه حقيقة يستند إلى معايير انتقائية ،

و لقد حدد المؤرخ المسرحي توماس بوسليويت اثنين وعشرين معيارا مختلفا والتي كانت تشتهر بها الجهود المسرحية (بوسليويت 1988 : 305 ـ 6) والأمثلة كالآتي :

(1) الإمبراطوريات السياسية أو الأسر الحاكمة المصرية والرومانية .

(2) الحكومات الملكية : المملكة الإليزابيثية وإعادة الملكية .

(3) التغير العقلي والفني : العصور الوسطى ، عصر النهضة ، وعصر التنوير .

(4) خواص معيارية الكلاسيكية الجديدة .

(5) الدول القومية

(6) القومية الإنجليزية ، و الألمانية ، و الفرنسية ـ

(7) جميع المؤيدين للقومية / الاسكندينافية ـ السلافية ـ الأفريقية .

(8) زمني : 1470 ـ 1590 القرن الثامن عشر ، و ما بعد الحرب .

(9) الحركات الأدبية : الرومانسية ـ الطبيعية ـ الحداثة .

(10) شخصيات مشهورة : شكسبير .

(11) تاريخ الفن : باروك .

الجدول رقم (4) : مراحل كتابة تاريخ المسرح الأوروبي

العصر	الفترة	الأشكال المسرحية و الألوان الدرامية	المكان
حتى 500ق م 500 قم – 350 م	أشكال ما قبل المسرح الأعمال الكلاسيكية القديمة	الرقص و الطقوس الدينية و المهرجانات التراجيديا و الكوميديا اليونانية و المسرحيات المستوحاة من الأساطير و و	

300 ق م- 500 م	الأعمال الكلاسيكية القديمة	المحاكاة الكوميديا و التراجيديا الرومانية ، التمثيل الصامت	
1000م- 1550 م	العصور الوسطى	المجاز ، الدراما الكنسية ، و مسرحيات القديسين ، و مسرحيات المعجزات ، و المسرحيات الدينية، و الفواصل الهزلية و المسرحيات الأخلاقية و المسرحيات العاطفية و مسرحيات عيد القربان	
1490م – 1600 م	عصر النهضة و المدرسة الإنسانية	المسرح الإنساني ، مسرحيات أوراق النصر، الكوميديا التعليمية و مسرحيات الرعاة و كوميديا ديلارت .	
1550م -1642 م	العصر الإليزابيثي و اليعقوبي	الألوان الدرامية	

1580 م- 1700 م	الباروك	الرئيسية المسرحيات التنكرية. المسرحيات الكنسية ، الفترات الفاصلة، مسرح	
1600 م- 1700 م	الباروك و المدرسة الكلاسيكية	المغامرات، الكوميديا كوميديا ديلارت ، الأوبرا، المسرح اليسوعي ، التراجيديا الكلاسيكية، الكوميديا ، الهزل، الباليه، الأوبرا المسلسلة.	
1700 م- 1780 م	عصر التنوير	كوميديا التجديد ، الكوميديا السوداء، الألوان الجادة ، التراجيديا البورجوازية، مسرح التمرد و الثورة ،	
1780 م- 1850 م	الكلاسيكية الحديثة و الرومانسية	المسرح الغنائي، أوبرا الإصلاح، الباليه التمثيلي. الدراما الكلاسيكية الحديثة، (ألمانيا) ،	

1850 م- 1900 م 1890 م- 1915 م 1919 م- 1939 م 1940 م- 1968 م 1968 م- حتى الآن	المدارس الواقعية و التاريخية و الطبيعية الحداثة مسرح الطلائع مسرح ما بعد الحرب المسرح المعاصر	الباليه الرومانسي ، الدراما الموسيقية ، الأوبرا الكبرى، دراما الموسيقى. المسرح المحكم، مسرح المنوعات، المسرح الحر الرمزية، المسرح الحديث. مسرح المستقبل، التعبيرية، البنائية، السريالية، مدرسة العمارة، المدرسة السياسية. الراما العبثية، المسرح السياسي الشعبي، مسرح الأحداث. ما بعد الحداثة، المسرح الثقافي، مسرح ما بعد الحقبة الاستعمارية، مسرح ما بعد الدراما.	

لا يرجع تعدد المعايير فقط إلى حقيقة أن المعلومات قد تراكمت وجمعت من كتب مختلفة فتحديد الفترة الزمنية والمذكورة هنا (وأشياء أخرى بجانبه) هو أمر شائع في الدراسات المرجعية ، و في الحقيقة ، ما زال الموقف معقدا لأن الجدول حوى فقط الأساليب والأشكال المسرحية الرئيسية ولم يضم معايير تصميم خشبة المسرح ، والبناء المعماري للمسرح والتكنولوجيا المستخدمة أو الأشكال النمطية ، والتي لو أدرجت لغطت تقسيمات أخرى مختلفة تماما ونقاط تغيير .

وبنظرة إيجابية ، يعزى هذا الاختلال التصنيفي إلى صعوبة الظاهرة نفسها ، و القوام والتكوين الإعلامي المتعدد والملازم للمسرح والذي يضم الأدب (المسرح) والفنون الجميلة (المعمار ـ التصميم) و علم دراسة الإنسان (قواعد التمثيل) مع التغيير السياسي والاجتماعي (المسرح كمؤسسة) ، و ليس من المقبول أن نحاول أن نوحد أو نضم كل هذه العوامل المنفصلة والتقسيمات الزمنية المختلفة للتغيير الذي طرأ على كل واحد منها تحت فئات زمنية متجانسة .

قد يكون لنا عزاء وسلوى أن نعلم أن المشكلات التي تم عرضها هنا ليست فريدة في تاريخ المسرح ، ولكن تمت مناقشتها بنفس القدر من الحماس في فروع معرفية أخرى ، إن لم يكن بشكل أكبر ، مثل التاريخ والأدب ، وتاريخ الفن فالفترات التاريخية تعتبر في الوقت الحاضر من قبل العديد من الباحثين تراكيب أو أشكال معرفية أكثر من كونها حدودا واضحة وثابتة . لقد انبثقت بعض الاتجاهات الجديدة في تاريخ المسرح والتي تم عرضها في الجزئية التالية من النقد المباشر أو غير المباشر للتقسيم الذي يستند على الحقب الزمانية .

هل من حل لهذه المعضلة ؟ يمكن للواحد منا ببساطة أن يتجاهلها ، مثلما فعل بعض مؤرخي المسرح التقليديين والذين استمروا في بناء موادهم مع نفس الخليط عن المعايير القومية والمؤيدة للقومية وعلى الرغم من عدم وجود حل سهل ، إلا أنه يبدو أمرا جوهريا أن مؤرخي المسرح لديهم إدراك ومعرفة بالمشكلة كما أنهم يبنون عملهم على أساس رد الفعل . مثال جيد لهذا الوضع الذاتي يمكن أن نجده في كتاب بعنوان : تاريخ المسرح : مقدمة (زارنلي وآخرون 2006) فهذا الكتاب بأكمله لا يضم فقط التطورات الغربية واللاغربية ـ بدلا من فصلها عن بعضها البعض ـ ولكن قدم مؤلفو

الكتاب اتجاها جديدا نحو التقسيم إلى حقب زمانية عن طريق تنظيم وهيكلة تاريخ المسرح طبقا لأشكال من الاتصال أو التفاعل الإنساني :

إن أحد الخصائص المميزة للوعي والإدراك الإنساني هو تطوير القدرة على التأمل و التواصل ، فالمسرح والأداء المسرحي شيئان مركبان ، فهما جزءان لا يتجزأن عن الثقافة ، وهما نوعان محددان تاريخيا من التواصل والتأمل ولأن التطورات الجديدة والرئيسية في أنواع الاتصال الإنساني أدت إلى تغييرات عميقة في طريقة تفكير الناس فيها وتنظيم حياتهم ، فإن الأجزاء الأربعة التي يتكون منها الكتاب تم ترتيبها بحيث تعكس هذه التحولات وتربطهم بالمسرح والأداء المسرحي (زاريلي وآخرون 2006 : 27 ـ 29) .

تركز الأجزاء الأربعة للكتاب على الخطابة ، و ظهور الطباعة ، وثقافة الإعلام الحديث ، وعصر الاتصال العالمي ، فتقسيم الحقب الزمانية على أساس أنواع التواصل هو بالتأكيد حل جديد للمشكلة القديمة المتعلقة بالتقسيم إلى حقب زمانية ، و ربما يكون افضل طريقة للتكيف مع تعقد المسرح كوسيلة إعلامية بأدائه الجمالي والثقافي المتنوع عبر الزمان . وبالرغم من وجود مثل هذه الاتجاهات فإنه لا زال على الطالب المبتدئ في دراسات المسرح أن يدرس الفئات المتعارف عليها وتقسيمات تاريخ المسرح ـ لكن نأمل أن يكون هذا في ظل إدراك عالمي لبنيتهم اركيبية .

الاتجاهات المعاصرة

إن نقد التقسيم إلي حقب زمانية هو واحد من عدة مناقشات ظهرت في السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي ، عندما بدأ جيل جديد من الباحثين في مجال المسرح يشكك في العديد من الأساسيات التي تعلموها . النموذج المهم الذي بدأوا به هو ذاك المعروف باسم الفلسفة الوضعية اليقينية وبصبغة الحديث صبغة فلسفية ،

فإن الفلسفة الوضعية تعتمد على أساس أن أفرع المعرفة العلمية يجب أن تقصر اهتمامها في دراسة الظواهر التي من الممكن إثباتها والتحقق منها تجريبيا (معتمدين على التجربة العملية وجوها دون اعتبار للعلم أو النظريات) وبالتالي تصبح قابلة للنقل أو الإبلاغ على نحو ذاتي تبادلي . وبالحديث عن المنهجية ، فإن الفلسفة الوضعية اليقينية تنبثق من افتراضات يمكن إثباتها أو دحضها على أساس المحاولة والخطأ على الرغم من أن هذايعد أمرا مألوفا كأساس للعلوم الطبيعية ، إلا أنه في القرن التاسع عشر ، تم تطبيق هذه الطريقة في علوم معينة مثل التاريخ ودراسة الأدب وبسبب موقفها الصارم تجاه التحقق من أية أحداث ماضية بالاختبار والتجربة ، فإن الفلسفة الوضعية اليقينية أصبحت مرادفا للاهتمام الشديد بجمع المصادروالتحقق من مصداقيتها ، أكثر من كونها تتعلق بتفسير هذه المصادر في سياق جمالي أو اجتماعي . وفي أحسن أحوالها ، فإن البحث المتصل بالفلسفة الوضعية يزودنا بالأسس الخاصة بأي فرع تاريخي في العلوم الإنسانية ، وفي أسوأ حالاتها ، فإنها تقوم بشيء أكثر قليلا من جمع وترتيب الحقائق المفترضة .

كان هناك هجوم في الستينيات على الاجماع على الفلسفة الوضعية اليقينية من أفرع العلوم الاجتماعية والعلوم الإنسانية ، وكان النقد بالأساس من قبل باحثين لديهم توجه ماركسي أو مادي ، و كان الجدال الرئيسي هو أن المعرفة ليست على الإطلاق خالية القيمة كما يحلو للباحثين بمجال الوضعية اليقينية أن يعتقدوا، على النقيض من ذلك ، فإن المعرفة تتحدد باهتمامات محددة تؤثر على كيفية تعريف الباحثين للأهداف موضع البحث وترتيب عملية البحث ككل . يذكرأن كلمة " مادي " كصفة تعني ، في سياق البحث التاريخي ، تركيزا أكبر على العوامل الاقتصادية والاجتماعية بدلا من الأفكار المجردة أو الاتجاهات ذات الأسلوب الجمالي .

بعد بعض التأخير ، وصل الجدال الخاص بالفلسفة الوضعية أخيرا إلى تأريخ المسرح . و جاءت التأثيرات الجوهرية على مؤرخي المسرح كالعادة من فروع علمية أخرى، و يشار إلى أن النظريات الهامة ضمت أعمالا للمؤرخ هايدن وايت ، ونظرية مايكل فوكولت الخاصة بالكلام اللفظي ونظرية سيتفان جرينبلات الجديدة المتعلقة بالتأريخ أو علم الجمال الثقافي ، من هؤلاء ، نظرية هايدن وايت المتعلقة بما وراء

التاريخ والتي كان لها تأثير عميق على المنـاظرات التاريخيـة بـالمعنى الضـيق (سـوف نعـاود ثانية تناول فوكولت والتأريخ الجديد لاحقا) في سلسلة الدوريات الأشـهر والتـي تسـمى " مـا وراء التاريخ " : الخيال التاريخي في أوروبا في القرن التاسـع عشر 1973) وكـذلك موضـوعات في الحوار (1978:9)، و بزعم وايت فإن علم التـاريخ ، بعيـدا عـن كونـه يرتـب " حقـائق " لاجدال فيها في ترتيب طبيعي ، إلا أنه يستخدم نفس تقنيات السرد مثـل الأدب ، فـالمؤرخون يستخدمون تقنيات منظمة في أنواع مثل الكوميديا (الملهاة) المأساة والهجاء ، ويلجـأون إلى أنواع مألوفة في الأدب مثل الاستعارة والكناية والمجاز المرسل وكونه باحث في النظرية البنائية ، فإن وايت يزعم أن اللغة تحدد ماهية المؤرخ كـما تفعـل تمامـا في الفـن الشـعري ، (وايـت 1973 : 10) .

جاء رد الفعل المبكر على هذه التحديات التي اقترحها وايت وآخرون من قبل المؤرخ المسرحي الأمريكي بروس ماكونيتشي في مقاله بعنوان " نحـو مـا بعـد تـاريخ المسرح المتعلـق بالفلسـفة الوضـعية (1985) حيـث اسـتفاض مـاكونيتشي في نقـده لتـاريخ المسرح المتعلـق بالفلسفة الوضعية و علم دراسة الظاهرة (انظر فصل 5) وعلم التفسير أو التأويل (بالأساس كتابات العالم البنائي الفرنسي بأول ريكو) وبشكل موجز ، فإن ما كونيتشي يعتقد أنه ليس من الممكن لمؤرخي المسرح أن يفترضوا وجهة نظر موضوعية فعلى سبيل المثـال أشـار إلى العمـل الشهير لجون م. سينج "فتي العالم الغربي اللعـوب " والتـي قـدمت لأول مـرة عـلى مسرح أبي بدبلن عام 1907 ، وأدت إلى حدوث شغب بسبب واقعيتها المفرطة .

هل كانت مسرحية سينج على مسرح أبي والمسماة "فتى العالم الغربي اللعوب " واقعية ؟ وهل للمؤرخ أن يضيف من وجهة نظر من يراه ؟ كطبقة العـمال بـدبلن والوطنيين الذين ثاروا عام 1907 مثلا، فالمسرحية لم تكن واقعية على الإطلاق ، إذا كنـا نعني بشكل جزئي ، كشفا دقيقا للحقيقة التي نعيشـها كـل يـوم مـن منظـور الرؤيـة الخاصة بالسيدة جريحوري وكذلك يتس من ناحيـة أخـرى ، فـإن المسرحيـة عكسـت بشكل أو بآخر حقيقة الحياة الريفية الإيرلندية .. لكن لماذا ننحاز أصلا ؟ ومن وجهـة نظر ما بعد الفلسفة الوضعية كانت هنـاك أنـواع مختلفـة مـن الأداء التمثـيلي في

تلك المسرحية في مسرح أبي عام 1907 لأنه كانت هناك أنواع مختلفة من الجماهير (ما كونيتشي 1985 : 481) .

إن كلمة ما بعد الفلسفة الوضعية اليقينية كصفة لا تحدد منهاجا بعينه ، لكنها تشير إلى استياء عام لطرق السرد والتقديم الراسخة لتاريخ المسرح ، و لو كانت هناك صفة مشتركة للاتجاهات النظرية المختلفة التي بدأت في الظهور في الثمانينيات من القرن الماضي ، يكون الاهتمام المتنامي بالعامل المسمى " الجمهور أو الحضور " ، كما أن المثال الذي عرضه ماكونيتشي يوضح أن فهم الأداء المسرحي يعتبر غير كامل دون الأخذ في الاعتبار المعاني التي ينسب إليها الحضور (بشكل جماعي) والمشاهدون (على هيئة أفراد أو جماعات).

لقد أدى النقد المسمى ب" ما بعد الفلسفة الوضعية اليقينية " الذي وضعه ما كونيتشي وآخرون (ونجد جدالا مماثلا ظهر في فرنسا وإيطاليا وألمانيا) إلى تعددية منهجية شاملة في نطاق الدراسات التاريخية للمسرح ، و في مكان التسلسل الزمني الحيادي الإيديولوجي ، كما أننا نجد تعددية في التواريخ : مسرح المجموعات الطبقية ، من منظور العرق ، ولا يخضع المفهوم الأحادي للمسرح وحده للتفنيد والتعريف من خلال منظور مجموعات تتنوع اهتماماتها ، بل يجب أن يخضع الموقف المفترض أن يكون موضوعيا للمؤرخ المسرحي للتدقيق . النتيجة المنطقية لمثل هذه الاتجاهات المتعددة هو أن مؤرخ المسرح مطلوب منه أن يحدد موقفه بالنسبة للشيء موضع البحث . بعيدا عن كونه مشاهدا محايدا فإن الباحث يدخل ضمنا بشكل مباشر أو غير مباشر في البحث ويطلب منه أن يحدد موقفه . إن عملية التأمل الذاتي كجزء من البحث (وهي تتسع خارج نطاق البحث التاريخي) اصطلح على تسميتها " التموضع " (دولان 2001 : 65) .

في الأوراق المتبقية من هذا الفصل ، بوسعنا أن نعرض بشكل مختصر لبعض التأثيرات الهامة التي تركت بصمة في المناقشة الحالية المتعلقة بتأريخ المسرح . هذا المجال في حالة تغير دائم كما أن الاتجاهات المنفصلة أصبحت تشكل اتحادات جديدة بشكل دائم . والآتي من المفترض أن يكون تسجيلا لمنجزات سابقة مازالت تلقي بظلالها على الأعمال الحالية لمؤرخي المسرح بطريقة أو بأخرى .

يذكرأن مؤلفات المؤرخ الفرنسي والفيلسوف مايكل فوكولت لها تأثير كبير على مؤرخي المسرح منذ الثمانينيات من القرن الماضي ، و المفاهيم الرئيسية هنا هي " الحديث " ، و التحليل اللغوي " " والقوة " فنظرية فوكولت عن القوة تاخذ على عاتقها إعادة تقييم المفهوم نفسه . وعلى النقيض من المفهوم الماركسي ، والذي يرى القوة بمعناها الازدرائي كأداة للقمع في يد السلطات الحاكمة ، يعتقد فوكولت أن القوة هي التزام إيجابي ينظم كل مستويات العلاقات الاجتماعية . ويوضح فوكولت هذا القول بشكل كبير في دراسة بعنوان " النظام والعقاب : نشأة السجن " (1979) ، حيث نادى بوضع نهاية للتطبيق السلبي لكلمة " القوة " . فالقوة لا تلغي فقط ، كما يقول فوكولت ، بل هي أيضا توضح وتظهر نفسها بشكل كامل ، و لو بشكل سري ، في كل الممارسات الثقافية والاجتماعية اليومية أكثر من المؤسسات الحكومية المركزية .

إن الطريقة التي استخدمها فوكولت لدراسة النواميس الخفية الخاصة بالقوة هي التي تسمى " التحليل اللغوي " فالحديث يعد شبكات معقدة من القوانين التي تحكم اللغة . وطبقا لمصطلحات فوكولت ، فإن الكلام يحدد المعرفة الخاصة بمجتمع معين ، وكذلك الفترة عن طريق التحكم في إدارة ما يمكن أن يقال أو يكتب وفي أي شكل يتم صياغته . فالمعرفة هي نتاج الحديث أو الكلام أكثر من أي شيء آخر كما أن مفاهيم " الحديث " ، و القوة " هي مفاهيم مجردة ، وتخدم بشكل مستقل الموضوعات المختلفة.

يلفت فوكولت بشكل متكرر الانتباه إلى أنه يمكن دراسة القوة بالطريقة التي تكون بها أحاديثنا المختلفة فهمنا للجسد بشكل مختلف فالجسد هو واحد من عدة مواضع للقوة بمفهوم فوكولت، كما أن الجسد هو واحد من عدة مواضع ، حيث استخدم تاريخ المسرح (والدراسات المسرحية بشكل عام) هذه النظريات، و المواجهة الواضحة كانت بين الممثل وفن التمثيل ففي دراسة بعنوان " عاطفة الممثل " (1985) استخدم جوزيف روتش مفاهيم فوكولت بشكل واضح وقام بتحليل نشأة نظريات التمثيل في القرن الثامن عشرو قد وضع روتش هذه النظريات في سياق الأحاديث العلمية والفلسفية في الموضوع ، والتي تحولت من المفهوم القديم الجاليونيوس ألا وهو " مضحك " إلى مفاهيم أحدث أوضحها ديكارت وآخرون ، و قد مكن هذا الاتجاه روتش

من إلقاء الضوء على الجدل القديم بخصوص الممثل والعاطفة (انظر الفصل 1) من عدة منظورات جديدة .

كان أيضا لأفكار فوكولت تأثير كبير على نظرية النوع ونظرية النسائية على الرغم من أن الجدال الخاص بالمساواة وحقوق المرأة أكثر اتساعا ويسبق قول فوكولت . فمفاهيم مثل " التاريخ الخفي " أو " قصتها " تم اصطلاحها لتوضيح أن مساهمات المرأة في تاريخ المسرح تم كبحها والانتقاص من قدرها سواء بشكل مقصود أو غير مقصود من أجل التعتيم على وجودها . و قد ركز هذا الاتجاه في مرحلة مبكرة ، على المساهمات من قبل الكاتبات المسرحيات والممثلات ومخرجات المسرح من أجل كتابة تاريخ مغاير للتاريخ الذي كان في الدراسات المختصة بالفلسفة الوضعية اليقينية .

ثمة دراسة أخرى هامة بشأن إعادة التقييم هي دراسة سوآلن كيس بعنوان " المساواة والمسرح (1988) وتناقش كيس موضوع المسرح وتاريخه الذي كان يحكم من قبل منظور ذكوري ثلاثي ، ففي المسرح الأغريقي ، على سبيل المثال ، كان الكتاب الذكور يكتبون نصوصا تمثل من قبل رجال (ذلك بشكل غالب ومهيمن) أمام جمهور من الرجال . لذا فإن المنظور الذكوري يصل إلى حالة العمومية والشمولية ويُفرض على المشاهدات من النساء على أنه يخصهن والجدير بالاهتمام الخاص هنا هو التقليد الخاص بالأدوار النسائية التي يؤديها ممثلون ذكور (والذي نجده في أشكال المسرح الإغريقي ، الإليزابيثي وبعض الأسيوي) وتذكر كيس أن البحث حتى الآن يهمل المضامين الإنسانية والتي تحملها مثل هذه العادات المتبعة في محيط يسوده الجمهور الذكوري .

ثمة دافع رئيسي ثان لتأريخ المسرح ينبع من علم الأنثريولوجيا من الناحية الثقافية والتاريخية منذ بداية سبعينيات القرن الماضي ، حيث هناك عدد من الباحثين يعكفون على دراسة وتأسيس مجال بحثي يضم المفاهيم العرقية ومنهجيات الظواهر التاريخية ، وبشكل تقليدي ، فالمختص بدراسة علم الأنثروبولوجيا من الناحية الثقافية دائما ما يتطرق لدراسة المجتمعات المعاصرة في وضعها الأصلي ، ذاك الاتجاه يميز الحاضر ويجعل من الصعب بمكان أن نصل إلى حل في معضلة التغير التاريخي . و في نفس الوقت ، بدأ المؤرخون يدركون الإمكانات التي يقدمها " المنظور الدقيق " الذي

تطور واتسع من قبل علم السلالات والأعراق ، والرواد في هذا المجال هـم كـارلو جينـزيبرج (إيطاليا) ، إيمانويل روي لاديور (فرنسا) ناتلي زيمون ديفير (الولايات المتحدة الأمريكية) ، وجريج وينينج (استراليا) . وهذا فقط عدد منهم أما الإسهامات المهمـة في الجانـب المتعلـق بدراسة الإنسان فكانت من قبل كليفورد جيرتز ومارشال ساهلنرز .

يبرزهنا سؤالان رئيسيان : الأول منهجي ونظري ، و هو كيف يمكـن بشـكل أسـاسي للاتجاه المتزامن بنائيا للمختصين بدراسة علم الإنسان أن يتوافق مع المفهوم الذهني الزمنـي للمؤرخين، و قد ركز العالم الأمريكي مارشال سـاهليتز والمتخصـص في علـم الإنسـان اهتمامـه على المصطلحين الرئيسين " الحديث " ، و " البناء" ، كيف يمكن للأحداث (جل اهتمام علماء الاجتماع) أن تؤثر على البناء (جل اهتمام علماء الدراسـات الاجتماعيـة) و بـالعكس ؟ هـذه المعضلة الشديدة التعقيد أدت إلى المعضـلة الثانيـة المتعلقـة بالتقسـيمات الإقليميـة فالعـالم كليفورد جيرتز والمتخصص في علم الأنثروبولوجيا وصـف التغـيرات الإقليميـة والتـي تواجـدت بفعل التبادل والتفاعل بين علمين معرفيين مثل التغير في بيئة التعلم والتي دفعـت المـؤرخين والمتخصصين في علـم الانسـان (مثـل العديـد مـن الأوز المهـاجر) إلى الهجـرة إلى أقـاليم أو مناطق تخص الآخر ، فحدوث شرخ أرضي هو مـا جعـل فرنسـا في ناحيـة وجزيـرة سـاموا في ناحية أخرى (جيرتز 1990 : 324) ،و يذكر أن ما يشير إليه جيرتز هنا هو أن فرنسا لها تاريخ في حين أن ساموا ليس لها تـاريخ (أو عـلى الأقـل لهـا تـاريخ حـديث) وأن مـا يميـز الثقافـة الساموائية هو البناءات الاجتماعية الخالدة ، في حين أن التاريخ الفرنسي يهـتم فقـط بمـا هـو مهم ، أى الأحداث السياسية و قد أصبح واضـحا أمـام الملاحظـين المـدركين لكـلا الجـانبين أن وجهة النظر الثنائية يتعذر الدفاع عنها .

من أجل أحداث تبادل معرفي إيجابي ، من الضروري أن نـربط بعـض الحلقـات المفقودة فهذه الجسور تواجدت من عدة مصادر أحدها كان نظرية فيكتور تيرنـر عـن المسرح الاجتماعي وعلى الرغم من أنها توسعت على أساس العمل الميداني بين قبيلـة في أفريقية الوسطى تم إقرارها من قبل المؤرخين وإسقاطها مرة أخرى على المـاضي القـبلي لأوروبا ـ اليونان القديمة على سبيل المثال ـ حيث بـدأ المؤرخـون تـدريجيا في معرفـة أن

البناءات والأنماط الثقافية الشائعة هناك تتشابه كثيرا مع أفريقيا الوسطى وجزيرة ساموا و كذلك مع لويس الرابع عشر، و ثمة جسر آخر كان من قبيل ما يسمى التحول التأويلي والتفسيري في علم دراسة الإنسان ممثلا في الدراسة التي قام بها كليفورد جيرتز نفسه والذي بدأ في أخذ وتعديل التفسيرات والتحليل النصي من أجل تحليل الظواهر الاجتماعية ، و قد أخذ المؤرخون طريقته في الوصف المكثف كطريقة لإيجاد منظور مصغر لأحداث تاريخية معينة .

تجاوب تاريخ المسرح مع هذا التحول في الأنثروبولوجيا بعدة طرق وتحت تأثير عدة علوم معرفية مختلفة ، ربما أوسعهم انتشارا هو التأريخ الجديد ، و هو مصطلح أطلقه المؤرخ الأدبي والباحث في عصر النهضة ستيفان جرينبلات ، و معتمدا على فكرة فوكولت عن الحديث من ناحية ، وعلم الأنثروبولوجيا التفسيري من ناحية أخرى ، بحث جرينبلات عن إعادة النظر بشكل جوهري في العلاقة بين مسرح شكسبير والخلفية الثقافية التي نشأ منها بالنسبة لجريبلات ، فالمأساة الشكسبيرية والبحث في طرد الأرواح الشريرة جزء لا يتجزأ من المنظومة الثقافية نفسها حيث تتداخل النصوص وتُتداول مع بعضها البعض ، كما أن المؤرخين الجدد يخضعون للوثائق الموضوعية " لقراءة مركبة والتي تكون عادة للنصوص الأدبية وهذا يقلب التسلسل الهرمي ،حيث على الأقل في حالة جرينبلات ، يتحركون تحركا عفويا بين الماضي والحاضر ، في محاولة لتوضيح العلاقة المتداخلة والمركبة بين المؤرخ وهدف البحث الخاص بدراسته أو دراستها .

إن تأثير التأريخ الجديد على تاريخ المسرح جدير بالاعتبار ، ليس فقط لأنه مجال البحث الخاص بجرينبلات ، و هو دراما شكسبير والمسرح ، و يتوافق مع الفترة الزمنية الرئيسية لتاريخ المسرح ، فالقراءات المركبة التي تولدت بسبب هذا الاتجاه قدمت مثيرات متاحة لمؤرخي المسرح الذين يدرسون حقب مختلفة ، على الرغم من أن الاهتمام الرئيسي للبحث التاريخي الجديد استمر في أوائل العصر الحديث ، و تشمل دراسات هامة بعيدة عن عصر النهضة الإنجليزية موضوعات مختلفة مثل" مدن الأموات : أداء حول الأطلنطي" (1996) لجوزيف روتش ، والذي يتحرك بين لندن ونيواورليانز والقرنين الثامن عشر والعشرين في تحليله للأداء المسرحي ، والذاكرة

الثقافية ، وتجارة العبيد ، ودراسة ستيفان تي براون عن بزوغ مسرح نو في اليابان في العصور الوسطى ، و مسرح القوة : السياسة الثقافية لمسرح "نو" (2001) هذان المثالان كافيان كدليل على اتساع تطبيق هذه الدراسات .

ملخص ووجهة نظر

تميل المناقشات في مجال تأريخ المسرح طوال العشر إلى خمس عشرة سنة الماضية إلى تكرار تقديم أزمات تأريخ المسرح ، و على الرغم من أن هذا الأمر لم يكن لأجل شيء سوى تدفق الدراسات التاريخية المسرحية والتي هي في ازدياد سواء من ناحية الكم أو الكيف ، ولو تناولنا كلمة أزمة بمعنى حالة من عدم الاستقرار ، فهذا يعني أننا نراها من منظور إيجابي فتأثير النظرية النقدية على العلوم الإنسانية خلال الثلاثين عاما الأخيرة كان بعيد المدى ومحسوسا لكنه كان أيضا من الموضوعات المتعذر بلوغها في البحث التاريخي . إن الطلاب الذين يدرسون تاريخ المسرح يجدون أنفسهم في مواجهة عدد من الاتجاهات في الأعمال التي يقرأونها و بالتالي يتوجب عليهم أن يجدوا " حلا وسطا " بين الحاجة المدركة للحقائق التاريخية الثانية وضرورة دراسة هذا الأساس في ضوء نظريات ومناهج جديدة .

الفصل السابع
النص والأداء

إن القول بأن تحليل الأداء هو محور الدراسات المسرحية يعتبر أدعاءً كان يقابل بدرجة كبيرة من الشك منذ عشرين سنة مضت، فحتى أواسط الثمانينيات، كانت الدراسات المسرحية تتكون من تاريخ المسرح أو التحليل الدرامي مع التركيز على قضايا المسرح، كما أن فكرة تحليل ودراسة الأداء نفسه كانت فكرة مرغوبة ولكنها كانت تعتبر مهمة مستحيلة، إذ كيف يمكن للمرء أن يحلل شيئاً سريع الزوال أساساً يختفي في لحظة تنفيذه؟ ألا يفترض التحليل وجود عناصر يمكن ملاحظتها والتي يمكن فحصها مباشرة وتنقيحها من قبل باحثين آخرين؟إن تحليل النصوص والمناظر وتفسيرها في الدراسات الأدبية وتاريخ الفن بالترتيب أو الأفلام والبرامج التليفزيونية في الدراسات الإعلامية يعتمد على الحرفية المهنية بشكل أو بآخر أما تحليل الأداء على ما يبدو لا يتطلب هذا الأمر.

لقد أمكن تجاوز هذا المأزق من خلال الجمع بين أوجه التقدم التكنولوجي والنظري، حيث أن التقدم التكنولوجي يرتبط بتطوير تكنولوجي رخيص في الفيديو، الأمر الذي يوفر للباحثين عدداً متزايداً من التسجيلات لمختلف أنماط الأداء وذلك من أجل الدراسة المفصلة، أما تحليل الأداء لا يعتمد في يومنا هذا بالضرورة على تسجيلات الفيديو (حيث يمكن أن يتم بدونها) مع أنه في معظم الحالات يستخدم لأنه يسمح بدراسة الحركة والصوت والصورة ولو أنها التقطت من جانب الكاميرا أو عدة كاميرات.

كل ما هو متزامن وتركيبي، فهو يتناول ظاهرة (بما فيها الأأداء المسرحي) من ناحية الإشارات والأكواد المستخدمة والطريقة التي يتولد المعنى بها، وبسبب جوانب القصور النظرية لعلم الإشارات فقد قام هذا العلم بتوفير مفردات وأسلوباً يبدو أنه يصلح لتحليل الأداء، فالأنشطة المسرحية مثل عمل المخرج والمصمم والممثل والتي تعمل على تفسير العمل يمكن وصفها بشكل دقيق نسبياً في لغة الإشارة، فلون البدلة وحتى شكل الأثاث أو مغزى الإيماءة – كل هذه الإشارات على المسرح توحي بمعاني للمتفرجين، وأصبحت مهمة الأداء هي قراءة وتفسير هذه الإرشادات ويمكن إدراك هذه المهمة الشاقة بسرعة بمجرد أن يبدأ المرء في تحليل مشهد قصير على المسرح.

في الفصول القادمة، سوف نتناول مهمة تحليل الأداء في سلسـلة مـن الخطـوات، وفي هذا الفصل سوف نفحص العلاقة الشائكة بين النص والأداء، ولقد استخدم التقليـد المسرحـي الأوروبي في معظم الحالات عملية الانتاج التي تندرج من مسرحية مكتوبة أو نـص للأوبـرا أو حتى الرقص الذي يسبق الأداء، وبعبارة أخرى، تتحول النصوص إلى إشارات ذات أساس مادي مختلف مثل الصوت والحركة والأقمشة والفيديو الخ...، حيـث تصـاغ النصـوص المكتوبـة إلى نظم أخرى للإشارة وتصبح وظيفة الباحث هي تفسير تلك الإشارات وإعادتها إلى لغة مكتوبة وتعتبر هذه العملية التي تتمثـل في الانتقـال مـن الصـفحة إلى المسرح ثـم إلى الصـفحة مـرة أخرى عملية معقدة في حد ذاتها، كما أن تحليـل الأداء الـذي يفحـص هـذه العلاقـة هـو في الأساس تفسيري حيث يفسر التحولات بين الصفحة والمسرح، ويشار إلى أنه يوجد عدد متزايد اليوم من الأعمال المسرحية التي لا تترجم العمل المسرحي أو النص الأوبرالي المكتـوب مسـبقاً إلى عمل يتم تقديمه على المسرح، إذ أن جل مجال فن الأداء والكثير مـن المسرح التجريبـي – يعمل بدون نصوص مكتوبة، وعلى الرغم من أن هذه الأعمال قد يتمخض عنها نـص إلاَّ أنهـا ليست متاحة في الغالب للدراسة فالنص قد يكون موجوداً على سبيل المجـاز مـن حيـث أنـه موجود في ذاكرة المؤيدين ويصدق هذا على كثير من أشكال الأداء خارج العرف الأوربي.

نظراً للمهنية المستمرة للمسرح القائم على النص، سوف يخصص النصـف الاول مـن هذا الفصـل لعـرض الاتجـاه القـائم عـلى الدراسـات المسرحيـة في تحليـل الـنص الـدرامي أو المسرحي، وفي الفصل الثامن سوف نناقش أهم النماذج المسـتخدمة في تحليـل الأداء الفعـلي، وفي الفصل التاسع والعاشر سوف نوضح كيفية تطبيق هـذه الـنماذج عـلى المسرح الموسـيقي والراقص.

وضعية النص

ما الذي يجعل النص مسرحياً؟ هل يمكننا التعرف على الخصائص المحددة – مثل استخدام الحوار ووجود تعليمات على المسرح تعطي معلومات عن ظهور الشخصيات وحركتها – أو تفاصيل الموقف على المسرح – والتي تحدد النص المعد للاداء على المسرح؟ ويذكر أن ثمة مشاهد إفتتاحية لثلاثة مسرحيات مشهورة تعطينا فكرة عن الاختلاف الهائل بين الثقاليد التي تحكم أساس الأداء المسرحي، أولها مسرحية "هاملت" التي لا تكاد تحتوي على أية إرشادات مسرحية من أي نوع، والمعلومة الوحيدة المتوفرة تتعلق بالفصول والمشاهد وأوقات خروج ودخول الشخصيات، ومن غير الواضح مكان وزمان المسرحية وكنه الشخصيات التي تتحدث، وبينما نجد ندرة في المعلومات في المسرح الاليزابيثي نجد أن المسرح الواقعي في القرن الثامن عشر يتبع عكس ذلك إذ إن هنرك إبسن أصبح مشهوراً بتقديم تفاصيل الصور لمظهر الشخصيات وملابسهم وحركاتهم حتى قبل أن ينبذوا ببنت شفة، أما مسرحية "آلة هاملت" لها ينر مولر فإنها تستغني في البداية عن الإرشادات وحتى قائمة ممثلي الرواية ويتبقى النص المعروف بأنه "مسرحي" على أساس صوتي للمتحدث الأول والذي يقول "أنا هاملت" وفي حين أن "هاملت" و "بيت الدمية" معروفتان بأنهما مسرحيتان إلاَّ أن الأمر بالنسبة "لآلة هاملت" يبدو الأمر مبهماً.

إذا تناولنا هذه النصوص من منظور تحليل الأداء فإن اهتمامنا قد يختلف عن اهتمام الناقد الأدبي، وسنحاول فحص العلاقة بين النص بالأداء ولن ينصرف اهتمامنا إلى أى من الخصائص الجوهرية التي يحملها النص بالنسبة للقارئ، وقد يبدو هذا الفارق صعباً في وصفه ولكن تجدر الإشارة إلى أن مجال الدراسات المسرحية عبر تاريخه يركز على هذا الفارق حتى ولو كان يهدف إلى تمييز نفسه عن المجال الأرحب للنقد الأدبي أو التاريخ، ويظل هذا الفارق مبهراً على كل حال لأن الدراسات المسرحية نفسها تعتبر مجالاً متميزاً يضم العديد من الرؤى البحثية المختلفة.

بينما يعتبر النص مختلفاً بكل تأكيد عن الأداء، إلاَّ أنه يمكن دراسته مع وضع الأداء في الاعتبار، والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن هو أي نوع من الأداء؟، وبالنسبة لمؤرخ المسرح، قد يقدم النص المسرحي دليلاً يساعد على دراسة أحوال الأداء التاريخي، ففي عام 1914م أوضح مؤسس الدراسات المسرحية الألماني ماكس هيرمان بما لا يدع مجالاً للشك أن المؤرخ المسرحي لا يهتم كثيراً بل لا يهتم مطلقاً بالخصائص الجماعية للنص المسرحي.

"تمثل الدراما كإبداع أدبي محط إهتمام لدى مؤرخي المسرح وذلك لأن الكاتب المسرحي يضع في اهتمامه ظروف المسرح عندما يكتب مسرحية لأن الدراما تزودنا بصورة غير مقصودة عن الظروف المسرحية السابقة، ونحن بدورنا نعتبرها جزءاً من الأدوار التمثيلية المسرحية وكموضوع للدراسة بشأن الطريقة التي يطوع بها الفنانون المحدثون أنفسهم للظروف المسرحية الجديدة، من ناحيتنا لا تمثل الخصائص الأدبية المحددة مجال اهتمام لنا وقد تعتبر أقل المسرحيات مرتبة في بعض الأحوال أهم من أعظم الروائع الدرامية في العالم" (هيرمان 1914: 4)

من الواضح أنه في هذه المرحلة المبكرة من تاريخ النظام يحاول هيرمان أن يضع فاصلاً واضحاً بين المسرح والدراسات الأدبية، وإذا ما قسمنا هذا التعليق إلى فئات، يمكننا أن نرى أن هيرمان ينظر إلى العرض المسرحي من منظورين رئيسيين :

1- الدراما كوثيقة تاريخية بمعنى أنها أثر لظروف وأدوار تمثيلية سابقة.
2- تطويع النص لظروف مسرحية جديدة.

بينما تعتبر النقطة الثانية محور اهتمامنا في هذا الفصل إلا أن النقطة الأولى يمكن تطبيقها أيضاً على تحليل الأداء، على الرغم من أنها تبدو من الناحية المعيارية تنطوي على قدر كبير من الحرية، فالإنكار الصريح للخصائص الأدبية أو الجمالية يعتبر أمراً مفهوماً بالنسبة لمؤرخي المسرح ولكن ذلك قد لا ينسحب بسهولة على مجال تحليل الأداء الذي توجهه القضايا والرؤى الجمالية بشكل أساسي، وعلاوة على ذلك، عندما نعتبر أن كثيراً من الطرق والنظريات التي تم تطويرها ومناقشتها في الدراسات المسرحية قابلة للتطبيق في تحليل الأداء يصبح من الواضح أن التميز الجامد الذي أتى به هيرمان لا يمكن الاعتماد عليه، حيث يوضح الباحث في

شئون الدراما والمسرح جون ل. ستيان بعده بستين عاماً دون الإشارة إليه بأنه "قد يرى الدارس الحقيقي للدراما مسرحية سيئة على أنها مثيرة مثل أي مسرحية جيدة...... كما قد تبدو الجوانب الكئيبة في تاريخ الدراما الجديرة بإهتمامه تماماً مثل الفترات التي نطلق عليها فترات الإزدهار" (ستيان 1975: 6)

يعتبر الكتاب الرائع لريموند وليامز بعنوان "الدراما في الأداء" (1954، 1972) واحداً من المحاولات الجادة لتطبيق الأسلوب المتعلق بالأداء على قراءة النصوص الأدبية وفيه يسأل أحد مؤسسي الدراسات الثقافية سؤالاً بسيطاً وأساسياً جداً في نفس الوقت وهو "ما هي العلاقة – تاريخياً – بين النص الدرامي والأداء الدرامي؟ (وليامز 1972 : 2) وكما يبن كتابه ليس من السهل تقديم إجابة لهذا السؤال، وأخيراً يحسم الأمر بقوله " ليست هناك علاقة دائمة بين النص والأداء في الدراما (وليامز 1972 : 175) ولكن تظل مسألة إيضاح العلاقة أمراً بحثياً مهماً.

يعتبر اتجاه وليامز اتجاها مثمراً جداً إذا ما استخدم كشكل للبحث التاريخي، ويعتبر أفضل تطبيق لأسلوب قراءة المسرحيات على أنها وثائق تاريخية موجودة في مجال الدارسات الخاصة بشكسبير إذ يعتبر هذا النوع من القراءة النص الدرامي كمستودع لمؤشرات توفر معلومات مباشرة أو غير مباشرة عن ظروف التمثيل في المسرح الإليزابيثي، وثمة مثال بسيط ومعروف لهذا النوع من القراءة يعتبر الصفحات الشعرية والوصفية في درامة شكسبير مشاهد لفظية تعوض النقص في المشاهد الحقيقية في المسرح الإليزابثي، وإذا ما نظرنا إلى المشهد الافتتاحي لمسرحية "هاملت" يمكننا أن نكتشف قدراً كبيراً من المعلومات المتعلقة بالمسرح ولأنه لا توجد إرشادات مسرحية، نكتشف من الحوار الأول بين بيرناردو وفرانسيسكو – اللذين لا يشاهدان بعضهما البعض – أن المشهد يحدث في ظلام الليل الدامس، وفي الحوار الثاني نعرف انه يتم تغيير الحراسة في منتصف الليل، كما أننا نعرف أن الطقس بارد وأن فرانسيسكوا يشكوا من البرد، هذا بالإضافة إلى أن الحوار ينظم عملية خروج ودخول الممثلين، وتعلن أسماء الشخصيات التي تهم بالدخول قبل دخولها إلى المسرح "إذا قابلت هوار شيو ومارسيلاس ... حثهم على الإسراع"، ويشار إلى أن رد فعل فرانسيسكو يشير

عـلى غـير مـرة إلى الظـلام عـلى خشـبة المسرح، ونعـرف أن الأداء يـتم في وقـت الظهـيرة لأن الشخصيات الجديدة تقف على المسرح ويمكن للجمهور رؤيتهم.

لأن مسرحيات شكسبير تشـتمل عـلى عـدد وافـر مـن الإرشـادات المرتبطـة بخشـبة المسرح، فإن جيلاً كاملاً من الباحثين في الستينيات والسبعينيات كـان يـؤمن بـأن المسرحيـات تشتمل على أداء جوهري كما ذهب بعض الباحثين أبعد من الأسئلة التاريخية حيث يعتبرون أن القراءات المرتبطة بالأداء، ما هي إلا نوع من مخططات للأداء، حيث يسأل أحد رواد هـذا الإتجاه جون راسل براون : "لماذا تعتبر مسرحيات شكسـبير جـديرة بالتمثيـل؟ كيـف تجـذب جماهيرها؟ كيف يتولد لدينا إنطباع بالأداء عند قراءة النص؟ كيف يمكن تمثيل المسرحيات في مسارحنا لكي تقدم خيال شكسبير من غير نقصان؟ (براون 1966 : 1).

بينما يلقـى هـذا الإتجـاه كثـيراً مـن الضـوء عـلى العلاقـة بـين النصـوص والظـروف المسرحية التاريخية الممكنة وكذلك التقاليد، إلا أن تطبيقه عـلى تحليـل الأداء يعتـبر محـدوداً حيث أن تطبيقه على الأعمال المعاصرة لشكسبير قد يعني تبني طريقة معيارية و "صحيحة" في قراءة الـنص يحكـم في ضـوئها عـلى الأعـمال والأداءات الفرديـة، وقـد يبـدوا أن المخـرجين والممثلين يستمدون هذه الأدلة من النص ولكنهم قد يختاروا أن يتجاهلوها، فليس من مهمة تحليل الأداء أن ينشغل بإختيار الأداء في ضوء قـراءة صـحيحة مزعومـة للـنص، بـل يجـب أن يحاول الكشف عـن الأسـاليب والإسـتراتيجيات التـي يسـتخدمها فريـق العمـل في تفسـيرهم الخاص.

النص الثانوي والأساسي

عند دراسة العلاقة بين الدراسة والمسرح يجب الإشارة إلى فارق هام بين النص الرئيس وإرشادات المسرح أو " النص الثانوي" وهو اصطلاح صاغه الفيلسوف البولندي رومان إنجاردن، ويتكون النص الأصلي من الكلمات التي يتحـدث بهـا الشخصـيات، في

حين يقدم النص الثانوي معلومات مـن المؤلـف لتوجيـه وتنظـيم الاداء، وبالنسـبة لإنجـاردن تعرف اللغة المسرحية – كما يطلق هو عليها – بأنهـا حالـة مـن العمـل الفنـي الأدبي تسـمح لوسيط آخر أن يتواجد داخلها وتحديداً الأنماط البصرية التـي يضـطلع بهـا الممثلـون وكـذلك الديكور الذي يصور فيه الأشـياء والأشـخاص بالإضـافة إلى أفعـالهم" (إنجـاردن 1973 : 377) فالمسرحية الممثلة على المسرح ليست كياناً قائماً بذاته ولكنها تفهم على أنهـا ظـاهرة جماليـة بالنظر إلى وظيفتها في الأداء.

تم توجيه قدر من النقد لعبارات إنجاردن لأنها تعتمد على مفهـوم للـنص الـدرامي محدود تاريخياً حيث – كما رأينا آنفاً – هناك العديد من النصوص الدرامية التـي لا تشـتمل على نص ثانوي صريح في كتابات إنجاردن وقد استبدل بمصطلح "ديداسكاليا" والتـي لا تشـير فقط إلى إرشادات المسرح ولكن أيضاً إلى أسماء الشخصيات – بإختصار تشـير إلى كـل شيء في النص المكتوب- والذي لا يأتي على لسان الشخصيات، وكل من ال "ديداسـكاليا" والفـارق بـين النص الأصلي والنص الثانوي دخل اللغة الأكاديمية للدراسات المسرحيـة واصـبحتا يسـتخدمان على نطاق واسع.

يمكن ملاحظة الطبيعـة المبهمـة لهـذه الفـوارق عنـدما نقـارن الأمثلـة الثلاثـة التـي سـقناها آنفـاً في صـفحة ...، فالعلاقـة بـين الـنص الأصـلي والـنص الثـانوي أو الـنص المنطـوق و"الديداسكاليا" يعتمد بشكل كبير على التقاليد التاريخية للكتابة المسرحيـة والطباعـة حيـث يبين مثـال "هاملـت" أن "الديداسـكاليا" مسـتغنى عنهـا كليـة باسـتثناء أسـماء الشخصـيات، ويحدث هذا لأن المسرحيات في العصر الإليزابيثي كانت عبارة عن كتابة نصية مهجنة، حيـث إن المسرحيات التي كانت تكتب في الأصل على أنها نصوص للتمثيل بـالمعنى الـدقيق للكلمـة كان من النادر أن يتم نشرها وتعرض للقراءة من قبل الجماهـير، كـما أن الطباعـات الورقيـة الأولى كان الهدف منها عرضها للجماهير لقراءتها حيث أن الربع الأول من مسرحية "هاملت" يشتمل على القليل من "الديداسكاليا"، وبمرور الزمن بدأ هذا في التغيير وتم تطويع النصـوص المسرحية بشكل كبير لكي تكون مقروءة حتى حقق النص الأصلي والثانوي مكانة متساوية مع نهاية القرن التاسع عشر، ويشار إلى أن النص الدرامي بـدأ بشـكل متزايـد في منافسـة تقاليـد النثر من خلال توفيره لمسرح عقـلي للنخبـة مـن رواد المسرح، وعنـدما تبـدأ مسرحيـات عـلى

شاكلة مسرحيات أبسن في وصف التفاصيل الدقيقة لفراسة الشخصيات وأمزجتهم لا يحدث هذا لأنها ترغب في تنظيم ما يجب على الشخصيات أن تكون عليه ولكن لأنها تطوع نفسها لتقاليد جديدة في القراءة وتريد أن تمحو الفوارق الحادة السابقة بين ما هو ملحمي وما هو درامي.

من الدراما إلى النص المسرحي

تشير أنماط العلاقة بين النص والأداء التي ناقشناها حتى الآن إلى النصوص التي يمكن تعريفها بكل وضوح بأنها نصوص درامية بسبب ما يميزها من محددات أو خصائص نصية محددة (التقسيم إلى نص رئيسي ونص ثانوي)، فاليوم - كما رأينا - لم يعد هذا التعريف سهلاً وبينما يتعامل الدارسون بلا شك مع نصوص درامية معروفة (من الإغريق حتى ستوبارد على سبيل المثال) إلا أن هناك عدداً متزايدا من النصوص المكتوبة لا يمكن اعتبارها نصوصاُ درامية بالمعنى الأصلي للكلمة، فالنصوص المتأخرة التي كتبها صامويل بيكيت مثل "ليس أنا" أو "أوهايو فوراً" - على الرغم من أنها تدخل ضمن مجلد "الأعمال الدرامية" - إلاّ أنها لا ترقى إلاّ إلى ما يمكن أن يطلق عليه دراما، أما أعمال أخرى مثل "الجنون" للكاتبة سارة كين تشترك ولو بشكل ضئيل في ملامحها الفنية مع "بيت الدمية" لإبسن.

إن مفهوم الدراما يواجه تحدياً خطيراً من قبل عدد متزايد من أوجه الأداء حتى أصبحنا بحاجة إلى مصطلح بديل يضم في ثناياه الأوبرا والرقص "والكوميديا ديلارت"، ولكي نوفق بين النصوص المرتبطة بالأداء والتي قد تبين أيا من عناصر الأسلوب المعتاد والخاصة بالشكل الدرامي تمت صياغة مصطلح "النص المسرحي" والذي أصبح يستخدم بشكل متزايد في الدراسات المسرحية للإشارة إلى أساس نصي للأداء، ولقد أثبتت هذه النقلة الإصطلاحية ضرورتها لأسباب نظرية وأخرى عملية كما تبين الأمثلة السابقة، ويمكننا حصر مصطلح "دراما" في قالب تاريخي يمكن تعريفه على أنه مرادف للمسرح كما جرت العادة، ومن هذا المنظور يعتبر باحثو

الدراسات المسرحية المسرح القائم على النص الدرامي على أنه خيار من بين عدة خيارات على الرغم من كونه الأكثر انتشاراً في المسرح الغربي، فالنص المسرحي يشتمل على نوع من النصوص المعدة أساساً للأداء.

على الرغم من أن النقلة الاصطلاحية من "الدراما" إلى "النص المسرحي" تعتبر نتيجة للنظرية المتعلقة بالإشارة والرموز، إلاَّ أن استخدام هذا المصطلح الشامل قد أثبت ضرورته في مواكبة العمل المسرحي المعاصر، وكما يشير مثال صامويل بيكيت، تخضع الكتابة للمسرح للتغير التاريخي، حيث لم يعد عدد كبير من المؤلفين مهتمين بمراعاة مجموعة المعايير التي تنظم إخراج "مسرحية جيدة" فنحن – على العكس – نجد نصوصاً مكتوبة ظاهرياً للمسرح ولكن لا تستغني عن المصطلح القديم "الحبكة" فحسب بل عن الشخصيات وحتى الحوار، يذكر أن هذه النصوص المسرحية تنتمي إلى الحركة المعروفة "بمسرح ما بعد الدراما".

تجدر الإشارة إلى أن المفهوم الذي صاغه الباحث المسرحي الألماني هانز يتس ليهمان في كتابه "مسرح ما بعد الدراما" في عام 2006، يشير إلى الميول والتجارب التي تعرِّف المسرح خارج نموذج النص المسرحي، فهو يبحث أساساً في المذاهب المختلفةللمسرح الدرامي كما ان أوجه الأداء ما بعد الدرامية عادة ما تبعد عن الأحداثيات الواضحة للسرد والشخصية ولذلك تتطلب مجهوداً مضنياً من قبل المتفرج، ويبين ليهمان أن الشكل الدرامي عادة ما يوجهه الهدف ولذلك فإنه يعمل في إطار حسي وحيد، ومن الناحية الأخرى يستخدم مسرح ما بعد الدراما أطراً عديدة والتي تخلق نوعاً من اللبس لدى القارئ أو المتفرج، ويلاحظ أن ليهمان يفهم المفهوم على أنه تطور تاريخي منبثق عن المسرح التجريبي بعد 1970، وتشير معظم الأمثلة التي يسوقها إلى الأعمال أو المخرجين وليس إلى الكتاب، ويبدو أن مسرح ما بعد الدراما قد خلق من مجموعة من الصور أو طائفة من الموضوعات أو تدريبات بدنية، وقد يؤدي أو لا يؤدي إلى نص قبل الحقيقة أو بعدها، وعلى أية حال، يوجد بعض الكتاب الذين يمكن أن نطلق على كتاباتهم نصوص ما بعد الدراما، وأفضل أمثلة على ذلك هي مؤلفات هاينر مولر وأشهرها مسرحية "آلة هاملت" 1977 التي مثلت على جميع مسارح العالم، وعلى الرغم من أن النقلة نحو كتابة ما بعد الدراما حققت تقدماً بمعدل مختلف وفي أجزاء

مختلفة من العالم إلاً أن تأثيراتها على الكتابة المسرحية تظل كما هي كما إنهـا تعتـبر أساسـية إذا ما اعتبرنا النقلة إلى مسرح ما بعد الدراما إستجابة لأزمـة في المسرح الـدرامي وهـي أزمـة تتلخص في تصور فناني المسرح والنقـاد والأكـادميين للشـكل الـدرامي كـما إنهـا أزمـة تتعلـق بكيفية تحليل النص، وإذا ما طبقنا معايير نصوص ما بعد الدراما التي لا يحاولون الوفـاء بهـا أو حتى تحديها فـإن هـذا قـد يتسـبب في العديـد مـن المشـكلات الجديـدة، وطالمـا نفحـص النصوص المعاصرة بأدوات تحليلية قمنا بتطويرها من نظام جمالي مختلـف بـدون أن نحـاول أولاً أن نفهم الأساليب التواصلية والجماليـة التـي تحـاول تلـك النصـوص الجديـدة تنشـيطها فسوف تفقد قدراً كبيراً من الإمكانيات الجمالية والإبداعية لهذه النصوص.

إذا ألقينا نظرة عابرة على السطور الإفتتاحية لمسرحية مولر "آلة هاملـت" يمكننـا أن ندرك أنها لا تتجاهل كل عناصر حرفة المسرح التي تبرز جلية في "هاملت" الأصلية، ففي حين ينقل نص شيكسبير معلومات مباشرة عن الزمان والمكان والمزاج والجو العام كما أنـه يخلـق إحساسا بالتوقع (هل سيظهر الشبح ثانية في هذه الليلة؟)، نجد أن نص مولر لا يفعل أياً مما فعله شكسبير، حيث لا توجد إرشـادات مسرحيـة فقـط ولكـن لا يقـدم الـنص المنطـوق أيـة إرشادات تدل على الزمان أو المكان التي يحتاجها الجمهور أو القراء لتهيئة أنفسهم، فالجملـة الافتتاحية "أنا هاملت" تبدو أنها تتناقض مع القانون الأساسي للنظرية الدراميـة التـي ترتكـز على المكان والزمان الخاص بالخطاب الدرامي، وعلى الرغم من أنه يوجد شخص يتحدث وهو هاملت، إلاً أنه ينفي مباشرة وجوده المباشر، ولذلك يجب أن نتسائل ما كنه الكيان الذي نراه على خشبة المسرح؟ إن ما نواجهه ليس بالنص الذي يحـدد تفاصـيل العمـل المسرحـي ولكـن عبارة عن شبكة من الإرشادات المتداخلة، ويلاحـظ أن بعـض الجمـل متـأثرة بـنص شكسـبير (هاملت: لقد أصبح القاتل والأرملة زوجين)، وجمل أخرى تسـتحضر صـور النـازيين والحـرب العالمية الثانية أو دول الكتلة الشرقية، في حين أن الأجزاء المكتوبة بحـروف كبـيرة عبـارة عـن مقتبسات من نصوص أخرى، ومع التقدم في النص نرى أنه يزداد تعقيداً من حيـث الإشـارات الداخلية والخارجية كما أن إرشادات المسرح تشبه رؤى غريبة وليست خططا للتمثيل.

المسرح والإنتاج والأداء

قبل أن ننتقل لدراسة المشكلات المرتبطة بتحليل عملية تحويل الـنص المسرحـي إلى أداء، من الضروري أن نبين بعض المفاهيم الدالة، إذ عندما يمثَل النص على المسرح يواجـه المتفـرج ثلاثة كيانات مختلفة أو ثلاثة أنظمة للإشارة:

(1) تشكل المسرحية أو النص المسرحـي كيانـاً مـن الرمـوز اللغويـة التـي تـنظم القصـة والشخصيات، فإذا ما كانت مسرحية معروفة ستتولد لدى المتفرجين توقعات هائلة بخصوص كيفية فك شفراتها.

(2) الإنتاج أو العمل المسرحي يعتبر ترتيباً فنياً خاصـاً للـنص يتمتـع بدرجـة عاليـة مـن الاستقرار، وهو يشـتمل عـلى التصـميم الموضـوع والإضـاءة ونفـس الممثلـين الـذين يؤدون الحركات التي تعلموها هذا بالإضافة إلى أن الحذف من الـنص أو أيـة أمـور متعلقة بالممثلين – كل ذلك أمور تتعلق بالإنتاج أو العمل المسرحي.

(3) الأداء هو ما يشاهده المتفرجـون فعـلاً في أيـة أمسـية وهـي نسـخة محـدودة مـن العرض ولا يمكن أن تتكرر كما هي.

كيف يمكننا تحديد العلاقة بين المسرحية والانتاج والأداء؟

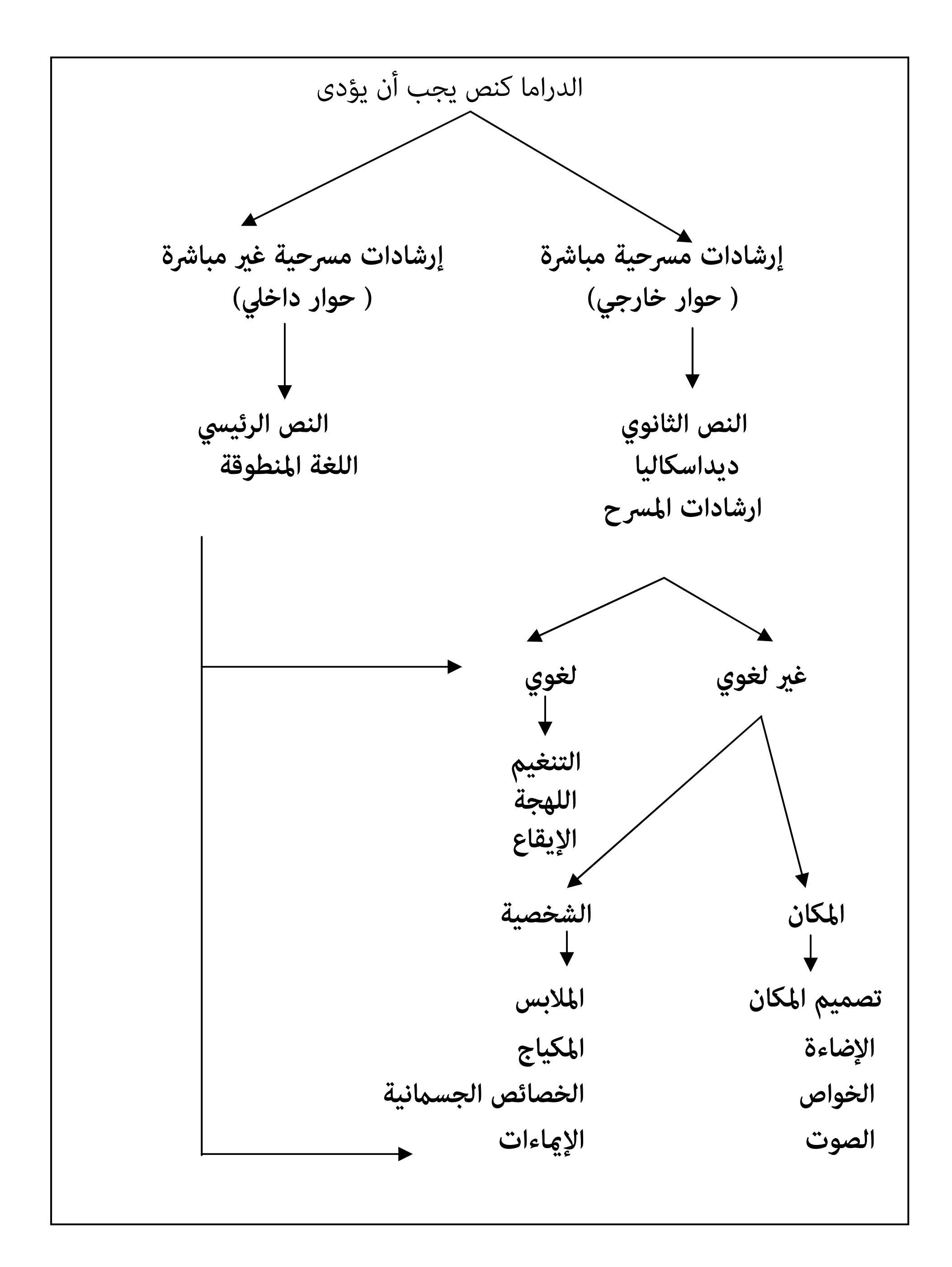
هذا هو السؤال الذي طرحته الدراما والرموز المسرحية مع نهاية الستينيات، وعلى الرغم مـن إحراز تقدم كبير في توضيح بعض المشكلات فإن ما يدعو للتفاؤل هو أنـه أمكـن الوصـول إلى اتفاق، كما أنـه مـن المهـم أن نشـير إلى أننـا نتحـدث هنـا عـن وضـعية الـنص داخـل مجـال الدراسات المسرحية، وقد يطرح السؤال بشكل مختلف في مواقف أخرى.

ثمة نتيجة مبهمة تترتب على فكرة نـص الاداء المركـزي تتمثـل في الافـتراض بـأن على الأداء أن يتوافق تماماً مع المسرحيـة أو الـنص فوظيفـة الإنتـاج أو العمـل المسرحـي يجب أن تكون هي تحويل أفكار المؤلـف التـي وضـعها في الـنص إلى أداء، وهـي فكـرة لا يزال يعتنقها المتفرجون وصناع المسرح على نطاق واسع، وهي حجة تستخدم لمقاومة

تجاوزات مسرح المخرجين، ولكن ماذا كان يقصد الكاتب ؟، وكما رأينا مع نسختي "هاملت" التي أشرنا إليهما آنفاً يقدم كلا المؤلفين تعليمات مباشرة قليلة بخصوص المشهد العام والملابس والصوت، ويختلف هذا عن الحديث عن إبسن، ويصر المؤيدون لمبدأ التمسك بالنص على تحقيق التوافق بين المشاهد والنص الذي يحقق إرشادات المسرح، ويشار إلى أن القيام بهذا العمل يعني تحويل عمل المخرج والمصمم إلى نشاط غير فني، فإذا ما كان متوقعاً من المخرجين والمصممين تفسير النص، هنا يصبح من الصعب الحد من هذا النشاط خصوصاً في حالة النص المفتوح مثل أعمال شكسبير وكتابات ما بعد الدراما.

إن إحدى الطرق لفك طلاسم هذا التناقض - على الأقل جزئياً – هي إعادة صياغة العلاقة بين النص والإنتاج والأداء، وبدلاً من إعتبار الدراما نصا للأداء يمكن من الأفضل النظر إليه على أنه نص معد لأن يؤدي، وعلى الرغم من أن الفارق بين "الأداء" و "أن يؤدي" يبدو هامشياً وفلسفياً إلى حد ما إلا أن هناك فارق مهم عرضة للخطر، وتبعاً لكير إيلام، يمكننا أن نعتبر العلاقة بين النص والأداء كمثال على ما يمكن ان نطلق عليه" التداخل النصي"، ولأن النصوص المسرحية عادة ما تكتب مع وضع الأداء في الاعتبار، فإن نمط الأداء يحدد النص عن وعي أو عن غير وعي، على الرغم من صعوبة التعرف على المحددات الدقيقة "، وما نفهمه من هذا الأمر هو أن العلاقة بين الأداء والنص ليست مجرد أولوية بسيطة ولكنها عبارة عن مكون من القيود المتبادلة تشكل تداخلاً نصياً قوياً" (إيلام 1980 : 209)، ويبين إيلام أن العلاقة بين الطبقتين متعددة الأوجه وليست وحيدة الاتجاه ببساطة وبالتالي يمكن وضعها من منظور الحتمية المرنة" (إيلام 1980 : 209).

يمكن توضيح العلاقة المعقدة بين النص المسرحي والانتاج والأداء على هيئة رسم توضيحي (شكل5) ، ويمكن التركيز على نمطين رئيسيين لهذا الشكل، أولاً العلاقة بين النص والعمل الفني لا يجب قراءتها على أنها مجموعة من القواعد المعيارية بل يجب النظر إليها على أنها مجموعة من الاحتمالات التي يمكننا التعرف عليها في النصوص المسرحية في أوقات معنية في التاريخ



شكل (5) العلاقة بين النص والعمل الفني

ثانياً: التفاعل بين الإرشادات المسرحية المباشرة وغير المباشرة يعتبر أمراً عارضاً من المنظور التاريخي.

تتضمن إرشادات المسرح عند إبسن – كما رأينا – تفاصيل عديدة بشأن المشهد المسرحي والملابس وحتى الملاحظات عن المظهر البدني للشخصيات، والجدير بالذكر أن هذه المادة النصية تتجاوز كل ما هو أساسي جداً بالنسبة للأداء المسرحي ويبدو أنها موجهة إلى جمهور القراء أكثر من جمهور المشاهدين، كذلك فإن دراما إبسن كانت تظهر في الغالب مطبوعة قبل عرضها على المسرح وبالنسبة لمسرحية "هاملت" فإنها تتضمن إرشادات مسرحية غير مباشر فقط يمكن استنباطها من النص المنطوق في حين أن المشهد الافتتاحي لمسرحية "آلة هاملت" لهاينر مولر لا تتضمن ارشادات مسرحية مباشرة أو غير مباشرة، و كما يبدو من النص أنه يوجد القليل الذي ينبهنا إلى مجال الأداء المسرحي.

ما مرد هذه التصنيفات النظرية والفوارق على نظام الدراسات المسرحية؟ أولاً، كلها خاصة بالمصطلحات بمعنى أنه إذا تم تعريف العلاقة بين النص والأداء على أنها شكل من التداخل النصي فإن هذا يؤدي وبشكل حتمي إلى إحداث مشكلة في مفهوم "الدراما" بمعناها المقبول، وقد يعنى هذا أن أي نوع من النصوص يمكن استخدامه للأداء كما تبين مسرحية مولر "آلة هاملت"، أما المصطلح الأوسع و هو "النص المسرحي"، والذي يعمم على كل المجالات الدرامية – يمكن أن يُحدد منطقياً بعد الأداء أي إذا كان يقصد به أو تم إقراره لكي يؤدي ، هنا يمكن القول بأنه مسرحي.

إن التوسع في المصطلحات والذي أحدثته كتابات ما بعد الدراما يثير أسئلة مهمة بشأن نشاط التحليل أو التفسير، ففي حين يظهر التحليل التقليدي للدراما الإغريقية أو لمسرحية لشكسبير العديد من العلاقات المتداخلة بين النص والتقاليد المسرحية لذلك العصر كما يلقي التحليل الرمزي الضوء على تفاصيل عملية الاتصال إلاَّ أن كليهما لا يقدم تفسيراً أو تعليقاً على محتوى النص أو علاقته بالعالم، وهناك بالطبع أمثلة للنصوص المسرحية التي لم تمثل على المسرح في حياة مؤلفها مثل مسرحية جورج بوشنر "ويزج" 1837 - ولكنها حققت مكانة كلاسيكية في المسرح

الحديث، ولأن تلك المسرحيات لم تمثل في حياة مؤلفيها فقد ظلت علاقتها بـالمسرح ضـعيفة، ويمكن القول بأن كل نص مسرحي حتى النص الذي يبتعد صراحة عن النظام المسرحي القائم - لا يزال مرتبطاً بذلك النظام وتقاليده.

بينما يعتبر الاتجاه الاحترافي في المسرح ذا قيمـة بالنسـبة لمـؤرخي المسرح إلا أنـه ذو فائدة قليلة لتحليل الأداء المعاصر فالحقيقة المسرحية المسجلة في أية مسرحية يجب أن ينظر إليها على أنها موضوع للبحث من نوع خاص وليس على شرط مسبق لتحليـل الأداء لأن هـذا من شأنه أن يجعلها تفسيراً معيارياً، ومهما اشتملت النصوص الدرامية على حقيقـة مسرحيـة مستهدفة إلاَّ أنها تمثل مجالاً بحثيـاً مسـتقلاً، ومـع ذلـك فهـي بكـل تأكيـد لا تـفسر العلاقـة المعقدة والمتناقضة بين النص الأدبي وحقيقة المسرح.

كيف يمكن للمرء أن يقرأ نصاً مسرحياً في سياق تحليل الأداء؟ وكما سـنرى، لا توجـد وصفة أو معادلة بسيطة، فالنص هو واحد من عدة نظم للإشارة والتي يجب تحليلهـا داخـل الأطر الأكبر لمهمة تحليل الأداء الشاقة التي سوف نتناولها في الفصول القادمة.

الفصل الثامن

تحليل الأداء

يشكل تحليل الأداء مجالاً محورياً للدراسة والبحث في الدراسات المسرحية، وسواء كـان الأداء تاريخياً أو معاصراً فلا يتعدى كونه ما يقوم باحثو المسرح بتحليله، كما أنه جزء مـن الثقافـة المسرحية الذي يعتبر مسئولاً عنه، فهو مجال الخـبرة الخـاص الـذي يميـز بـاحثي المسرح عـن الأنظمة الأخرى التي تشتغل بالمسرح، ولهذا السبب يتوقـع عـدد مـن الدارسـين أن يعـودوا أنفسهم على الأساليب والمشكلات المنهجية المرتبطة بتحليل الأداء.

كخطوة أولى، من الضروري أن نفرق بين مصطلحين وهما "الإنتاج" و "الأداء" اللذين يستخدمان على أنهما أقرب إلى المترادفين، وكما رأينا في الفصل السابق فإن المسرحيـة المعـدّة للأداء تتألف من ثلاثة مستويات متميزة يصعب التفرقة بينها وهي النص والإعـداد المسرحـي للنص والأداء، فالأداء هو الحدث المتفرد الذي نشهده، وهـو يشـتمل – إلى حـد كبـير – عـلى اندماج الجمهور في العمل الفني سواء كـان ذلـك واضـحاً أو لا، فـإي أداء يتـألف مـن أنمـاط معقدة من التفاعل بين خشبة المسرح والصالة ولذلك يمكن تصنيف الأداء بأنه سريـع الـزوال – فهو عمل إنتقالي ويميل تحليله إلى التركيز على الحدث ومـردوده عـلى المتفـرجين في لحظـة معينة من الزمن، ويسبب العمليات المعرفية والجمالية والعاطفية البالغة التعقيد والتي تبرز حتى أثناء أي أداء لا يتطلب جهداً عقلياً كبيراً فإن التحليل الذي يحـاول الإسـتفادة مـن آنيـة الأداء يمكن إعتباره إجتماعيـاً أو نفسـياً بالإضـافة إلى أنـه تفسـيري ويمكـن إدراجـه في مجـال البحوث المتعلقة بالجمهور.

بسبب الديناميكيات غير الجمالية العديدة في المسرحية أثناء الأداء، والتي لا يتدرب على تحليلها معظم باحثي المسرح بطريقة علمية ويميل تحليل الأداء إلى أن يركز على مستوى الإنتـاج أو الإعداد المسرحي، فقد يكون مصطلح "الانتاج" غامضاً كما أنه يشير إلى التنظيم الإداري والمـالي وكذلك إلى المحتوى الفني وبسبب هذا الخلط، فإن مصطلح " الإعداد المسرحي" أو مـا يقابلـه في اللغة الفرنسية يستخدم في الدراسات المسرحية للإشارة إلى البناءالجمالي للإنتاج أو بعبـارة رمزيـة إلى ترتيب إشارته، وفي هـذا الكتـاب يسـتخدم المؤلـف مصـطلح "الإعـداد المسرحـي" أو مرادفـه الفرنسي للإشارة إلى نفس المعنى، فالإعداد المسرحي هو نتاج المحاولة الفنية مـن قبـل المخـرجين

والمصممين (بما فيها الإضاءة والصوت)، والممثلين، وفي العادة يعرف على أنه تفسير لمسرحية ما في حين أنه ليس في حاجة لذلك، وقد ينشأ الانتاج من الارتجال والعمل المعد، ولذلك يصبح موضوع التحليل – في المقام الأول – محصلة جمالية ناتجة عن تنظيم مقصود للإرشادات.

من الواجب التركيز على أن الفارق الاصطلاحي بين "الانتاج" و "الأداء" اجراء غير مقنن، على الرغم من أن معظم الباحثين يعترفون بأهمية التفرقة بينهما، ويشار إلى أن المصطلح المقبول لدى الغالبية هو " تحليل الاداء" حتى لو تم القيام في معظم الأحوال بتحليل الانتاج، وهذا يعني أن التركيز عادة ما يكون على الملامح الدائمة للإنتاج (المشهد والملابس وحيز الأداء) في حين تلقى الجوانب المتغيرة مثل التغيرات في أداء ممثل معين إهتماماً أقل. ، وعلى الرغم من الخلط الاسطلاحي المشار إليه آنفاً، إلا أن هناك اتفاقاً على أنه يجب التمييز بين المستويات الثلاث التالية :

النص المسرحي	الانتاج		الأداء
● الاشارات المكتوبة ● الاستمرارية العالية ● البناء	● اشارات المسرح ● الاستمرارية العالية ● البناء		● اشارات المسرح ● التنوع العالي ● الحدث

يقوم فريق فني بتحويل النص المسرحي الذي يتكون مـن لغـة مكتوبـة إلى إشـارات مسرحية منظمة (إنتاج) والتي يمكن أن يطلق عليها مصطلح قـديم إلى حـد مـا وهـو "عمـل فني مسرحي" ، إن إنجاز كل حفلة من العمل الفني يتمخض عنه أداء فردي بما فيه من آنيـة خاصة، وإذا تحدثنا بجدية أكثر نقول إن الأداء هو الشئ الوحيد الذي يمكن للمتفرج الوصول إليه، فعلي كل مستوى تضاف أبعاد محـددة يصـعب عزلهـا أثنـاء الأداء ويشـار إلي أن هـذا التمييز المهم يوفر لنا موقفاً متناقضاً إلى حد ما بأننا يمكن أن نحلل العمل الفنـي مـن خـلال الأداء الأمر الذي يقدم رؤية جزئية لمجمل المسرحية محل العـرض وفي معظـم الحـالات لـيس من الصعب المفاضلة بين المستويات المختلفة حيث إن معظم المسارح الاحترافية تركز بشـكل كبير على ضمان أقصى درجة من التوافق بين اشكال الأداء بمعنى إنجاز الأعمال الفنيـة بنسـبة ضئيلة من التباين والإختلاف، وعلى الرغم من أن التاريخ يزخر بالأمثلـة التـي تسـلط الضـوء على التباين إلا أن التركيز أكثر من اللازم على هذا النمط قد يكون له مضامين منهجية خطيرة، فقد تـؤدي إلى نـوع مـن المخـاطرة المعروفـة في تـاريخ المسرح والأداء ولكنهـا لا تـزال تعتـبر الاستثناء وليس القاعدة، إننا نتحدث عن وكذلك نود دراسة كتاب بيتر بروك "الحلـم" وكتـاب بيتر ستين "الاخوات الـثلاث" وكتـاب جورجيـو سـتر يهلـر "العاصـفة" إلـخ.... ، فالقـدرة عـلى مناقشة تلك المؤلفات المهمة ذات الانتشار الدولي باعتبارها نقـاط توجيـه تعنـي درجـة مـن التوافق بين مئات الأشكال من الأداء الفردي، ففي هذه الحالة فقط يحدث نوع مـن التلاقـي بين الباحثين ويمثل هذا شرطاً مهماً لوجود النظام، وعندما يكون محور اهتمامنـا هـو تحليـل الأداء من المحتمل أن نركز على الإنتاج ولكن في نفـس الوقـت نبـدي ملاحظاتنـا عـلى نمـاذج محددة من الجمهور أو سلوك الممثلين الذي نشهده في عرض معين.

يصر بعض الباحثين على تفرد الأداء الفردي وعدم إمكانية تكراره، فهناك بعض أشـكال الأداء تعتـبر متفـردة وتـدمج التغيـير في بنـاء الأحـداث، ويلاحـظ أن فـن الأداء القديم كان يركز على مبدأ الفردية، فعلى سبيل المثـال طلـب الممثـل الأمـريكي الشـهير كريس بيردين من مسـاعده أن يضربـه بالرصـاص في ذراعـه وذلـك في العمـل الفنـي "أطلق الرصاص"، وتم تصوير الحدث وأصبح جزءاً من الفيلم ولكنه لم يتكرر، والمثال

الثاني الذي يشتمل على تغيير مبطن هو مسرح الارتجال ففي هذا النوع من المسرح يخلق النص والتمثيل من جديد كل ليلة أما ما يظل ثابتاً هو الشكل العام وأنواع المشاهد المستخدمة، وتظل هذه النماذج على أية حال إستثناءات فإن معظم الأعمال الفنية حتى تلك التي تنتمي إلى نوعية مسرح ما بعد الدراما تكشف عن درجة عالية من الثبات ولذلك يمكن تحليلها على أنها أعمال من منطلق أن لديها بناء جمالي منظم.

تدوين الملاحظات والتوثيق

حتى وقت قريب (العقدين أو الثلاثة عقود الماضية) كان تحليل الأداء يعتبر مستحيلاً من الناحية العملية بسبب الصعوبات التي تكتنف صياغة الاداء على هيئة إشارات ورموز وأولى هذه الصعوبات كانت تعريف الأداء على أنه موضوع البحث المركزي في الدراسات المسرحية وثانيهما هي إخراج نسخة نصية من العمل المسرحي سريع الزوال لدراستها، ولقد كان ضرورياً في نظر الكثيرين إخراج "العمل" لأسباب فنية وتنظيمية.

إن هذه الحاجة لتثبيت العرض المعقد وسريع الزوال للرموز المسرحية في شكل مكتوب كانت بمثابة رد فعل على تصور فقهي تتاح طبقاً له الأمور الجمالية للدراسة على هيئة شكل مادي ، ولأن تحليل الأداء يعتبر أمراً شبه مستحيل وهو على هيئة نص مكتوب فإن جل عملية تحليل الأداء مآلها إلى الفشل.

وعلى الرغم من أن أساليب الإشارة ضاربة بجذورها في مجال الرقص وكذلك في النسخ الأولية للنص المسرحي إلا أنها تحقق غاية مهمة من حيث ضمان تكرار العمل المسرحي كما أنها لا تمثل عملاً مستقلاً يفترض في الإشارة في مجال تحليل الأداء أن تحول عملاً فنياً يقوم على الوسائط المتعددة إلى شكل نص، ويمكن حل تلك المشكلات من خلال الجمع بين أوجه التقدم التكنولوجية والأكاديمية:

- الأوجه التكنولوجية :

يعني تطوير تكنولوجيا متاحة في الفيديو أن أشكال الأداء المسرحي يمكن تسجيلها بسهولة حيث يمكن لتسجيل الفيديو التقاط عدد لا حصر له من التفاصيل التي تتطلب الاشارة المكتوبة العديد من الزيادات من أجلها، وعلى أية حال تعتبر تسجيلات الفيديو مصادر مسببة لبعض المشكلات فالكاميرا تبرز دائماً عرضاً جزئياً للحدث فقط والذي قد يتعرض للتشويه والتصرف فيما بعد، فالتسجيلات التليفزيونية الاحترافية مليئة بالصور المكبرة للوجه لخلق تأثير تليفزيوني على حساب أمور أخرى تحدث على المسرح، وعلى أية حال، تبقى تسجيلات الفيديو - من بين معظم أشكال المسرح - أفضل تقريب للحدث الحي كما أنها تساعد بالتأكيد على تحليل جوانب عديدة للمسرح. (دي مارينيس 1985)

- الأوجه الأكاديمية:

كان تطوير تكنولوجيا الفيديو في السبعينيات مواكباً للنهضة التي تحدث في مجال الرموز المسرحية ومفهومها المرن عن "النص" ويبقى مجال الرموز علماً مخصصاً لتفسير الكيفية التي تولد الرموز بها المعاني والكيفية التي تفسر بها هذه المعاني ويعني هذا أن علم الرموز يركز اهتمامه عل "نص" العمل الفني وهو الجانب الثابت نسبياً في الأداء والذي يمكن في الواقع التقاطه بالفيديو ودراسته.

على الرغم من توفر الفيديو، إلاَّ أن دارسي المسرح لا يزالون يمارسون استخدام الإشارة على هيئة ملاحظات يدونها أثناء الأداء أو بعده مباشرة، لأنها لا زالت تعتبر جزءاً مهماً من تحليل الأداء، وتعتبر تلك الملاحظات بمثابة تذكير في تحليل قادم كما أنها تمثل سجلاً لتصورات الفرد، وعموماً، من الصعب إخراج ملاحظات قيمة وصادقة من مجرد زيارة واحدة إذ إن أكثر الملاحظات فائدة وقيمة هي تلك التي تدون بعد زيارتين أو أكثر للعمل الفني.

لقد كان من شأن التطورات الحديثة – وخصوصاً في المملكة المتحدة – والتي تجعل من الممارسة صنواً للبحث – أن أدت إلى وعي متزايد بالمشكلة المتعلقة بالإشارة والتوثيق، وفي هذه الحالة يخضع عمل الطلاب – وعادة في رسائل الماجستير والدكتوراه – بالضرورة للتوثيق، كما يجب أن يتاح نشاط الطلاب الفني في وسائط أخرى حتى يمكن الوصول إليه وفحصه، كما أن الإمكانات الجديدة التي تتيحها تكنولوجيا الديفيدي (**DVD**) تستخدم حالياً في إيجاد أشكال متقدمة من التوثيق تشتمل على تسجيلات فيديو، وصور، ونصوص مكتوبة غالباً وتكون مرتبطة بنص فائق على شبكة الإنترنت، فالإشارة والتوثيق ليس نفس الشيئ لأن الإشارة تطبق عادة في المواقف التي لا يتحكمون فيها في العمل الفني

أدوات التحليل

على أساس الأفكار النظرية والإصطلاحية السابقة يمكننا عمل الإستنتاجات التالية حيث يتم تنفيذ تحليل الأداء من خلال الاعتداد بالمصادر التالية :

- على أساس الملاحظات التي نأخذها أثناء زيارة لموقع الأداء أو أكثر، فإذا كان العمل الفني مسرحية يصبح من المفيد إعداد نسخة جاهزة يسجل فيها الفرد التحركات المهمة وتغييرات الإضاءة والأدوات الخاصة بمناظر المسرح، وليس الهدف هنا وضع سجل متخم بالتفاصيل الدقيقة خاص بالتحركات والتغيرات في نبرة الصوت إلخ ... ولكن الهدف هو توفير مجموعة من الفوارق الهامة التي تفضي إلى قرارات ذات مغزى قد يتخذها فريق الإخراج والأهمية هنا تبنى على معرفة جيدة سابقة بالنص.
- على أساس تسجيلات الفيديو، وهنا تستخدم نفس المعايير المطبقة على التحليل القائم على تدوين الملاحظات ومن المهم تعزيز تسجيلات الفيديو بمصادر أخرى مثل الآراء النقدية والصور وبينما يبقى تدوين الملاحظات وتسجيلات الفيديو أهم مصدرين لتحليل الأداء إلا أن هناك عدداً من الوثائق

الأخرى يمكـن تضـمينه كلـما أتيحـت الفرصـة ويمكـن تقسـيمها إلى مصـادر الإنتـاج ومصادر التلقي كما هو مبين في جدول (5)

الجدول رقم (5). أدوا ت تحليل الأداء

الإنتاج	التلقي
الكتب الجاهزة	ملاحظات على الأداء
البرامج والمواد واسعة الانتشار	آراء نقدية في المسرح
مقابلات مع الفنانين	الصور
المشاهد وتصميمات الملابس	تسجيلات الفيديو
الملاحظات على البروفات	الاستبيانات

تبـين هـذه القائمـة – في بعـض الجوانـب – أن تحليـل الأداء – اعـتماداً عـلى أنـواع المصادر المستخدمة – قريـب جـداً مـن البحـث التـاريخي في المسرح (فصـل رقـم6)، ويعتـبر المصطلحات وثيقة الصلة ببعضهما البعض كما تبين ايريكا فـيشر / ليخـت (فـيشر & ليخـت 1994)، ومن منظور جاد يتنـاول كـل تحليـل لـلأداء أي حـدث مـاض يمكـن أن يطلـق عليـه "تاريخي" ومن الناحية العملية، تختلف الأسئلة والفرضيات التي نضعها فيما يتعلق بالأعمال الفنية أو شبه الفنية عن الأسئلة والفرضيات المتعلقة بـأعمال فينرفولـور ميريهولـد أو مـاكس رينهارت وإذا نظرنا عن كثب إلى أنواع المصادر قد يكون من الصعب أو حتى غير المجدي أن نقيم نظاماً هرمياً مسبقاً، فالأهمية النسبية للمصادر المستخدمة تزداد أولاً وقبل كل شئ من خلال الأسئلة والفرضيات التي توضع بشأن العمل الفني، وفي معظم الاحوال، على أيـة حـال، تشكل الملاحظات المباشرة والنتائج المنبثقة عنها بالاتحاد مع تسجيلات الفيديو المتاحة أفضل المصادر، ولأن هناك أنواعاً مختلفـة مـن تسـجيلات الفيـديو سـواء كانـت أشرطـة دعايـة أو أشرطة أرشيفية من إنتاج المسارح أنفسها أو أعمال تليفزيونية تعتمد على أكثر مـن كـاميرا – كل ذلك يمكن إعتباره إما وثائق إنتاج أو تلقـي ، وبالنسـبة للعنـاصر المسرحيـة مثـل الحركـة

والمسافات بين الأشخاص على المسرح والإيماءات، يعتبر تسجيل الفيديو أمراً أساسياً تقريباً.
المصادر والوثائق المرتبطة بالعمل الفني

يمكن أن يكون الكتاب الجاهز أو النسخة تحت الطبع أو نسخة من النص لدى المخرج كل ذلك قد يكونوا ذوي فائدة في توضيح مسألة التفاصيل وعلى الرغم من أن هناك تقنيناً نادراً للإشارات المستخدمة في هذه النصوص إلا أنها نادراً ما تنشر فهي دائماً موجودة وتحتوي على معلومات عن الصور والصوت والإضاءة، وتشير هذه النصوص أيضاً إلى حذف أو إعادة ترتيب النص بطريقة تشي بقرارات تفسيرية قد يتخذها فريق الانتاج فيما يخص الشخصيات والرواية ومفهوم الإخراج بصفة عامة.

تعتبر البرامج مصدراً آخر متاحاً لتحليل الاداء، وهناك جدل حول قيمتها التحليلية كما انها تعتمد بشكل كبير على المعلومات المتضمنة، وبعيداً عن قوائم الممثلين والإعلانات فإن البرامج تشتمل أحياناً على بيانات مقدمة من فريق الإنتاج ومع الأهمية المتزايدة للعمل بالدراما، وتنمية وتعليم الجمهور، والبرامج فإن الحقائب التعليمية وما يماثلها من مطبوعات قد أصبحت دلائل مهمة على مفهوم الانتاج، وأصبح ما اصطلح على تسميته "ملاحظات المخرج" يستبدل الآن بمقالات وصور ومقابلات مع طاقم الممثلين والفريق، و كمصادر، تعتبر البرامج ذات أهمية عالية، فمن المحتمل أن تنقل مفهوم العمل الفني الذي ينتويه فريق الاخراج كما أن استخدامها وتفسيرها يجب أن يقاس مقابل المصادر الأخرى.

يمكن أن تؤدي المقابلات مع الفنانين والفريق الفني المهتم بالعمل الفني إلى الكثير من المعلومات المفيدة التي تضيئ كل الجوانب المتصلة بالعمل الفني، كما أنها تعتبر ذات أهمية خاصة في التحليلات المتعلقة بالعناص العملية للعمل الفني.

توفر المشاهد وتصميمات الملابس في الغالب مؤشراً على مفهوم الإخراج حيث عادة ما نجدها في خضم التعاون الوثيق بين مصممي المشاهد ومصممي الملابس، فمن

المعروف أن المشاهد والملابس تعمل على تنظيم العمل الفني في زمان ومكان معين وخصوصاً العمل المأخوذ عن نص كلاسيكس أو إنها تقوم على العكس أي إختفاء نوع من الفحوص على بعض الإشارات المباشرة، وبسبب طبيعتها المرئية والمستمرة فإن الرموز تقدم وسيلة مفيدة ودقيقة لتحليل هذه الإرشادات.

قد توفر الملاحظات على البروفات رؤى بناءة بشأن مفهوم العمل الفني وخصوصاً تطوره على الرغم من أنه لا يمكن اعتبارها من المسلمات، فالبروفات عمليات معقدة وتتسم بالخصوصية وبالتالي لا يرحب بمن لا يشارك فيها دائماً فالملاحظ أثناء البروفة هو عبارة عن مشارك وملاحظ في نفس الوقت وعليه بالتالي أن يكون مستعداً لاستثمار الكثير من الوقت، وفي التطورات الحديثة في الممارسات البخثية تعتبرالبروفة جانباً مهماً من جوانب العمل الفني وبالتالي يتم توثيقها بقدر كبير من التفصيل، فهنا يمكن القول أن الفنان والباحث هما في الغالب شخص واحد.

الوثائق والمصادر المرتبطة بالاستقبال

يمكن تقسيم تلك الوثائق والمصادر إلى فئتين:

1- وثائق يكونها الطالب إما على هيئة ملاحظات أثناء الأداء أو أسئلة منتظمة كالاستبيان.

2- وثائق يكونها آخرون مثل المقالات النقدية والمدونات، إلخ ... و تعتبر الملاحظات على الأداء بمثابة الانطباعات التي نكونها أثناء الأداء أو بعده مباشرة، ولها أهمية خاصة إذا لم يكن هناك تسجيل فيديو متاح لأنه من الصعب جداً حفظ العدد الهائل من الانطباعات المكونة عن أي أداء مسرحي لفترة طويلة.

وتجدر الإشارة إلى أن الملاحظات تعتبر شخصية إلى درجة كبيرة ولكنها لا تختلف عن انطباع يتولد عن أي موضوع جمالي باستثناء أن الطبيعة الانتقالية للمسرح تتطلب أن تكون هذه الانطباعات ثابتة بشكل أو بآخر أكثر من مجرد قصيدة أو لوحة

زيتية. ومن المفيد أن نلاحظ المسافات بين الممثلين على خشبة المسرح لأنها تعتبر من أكثر الإشارات التي يولدها الأداء العرضة للزوال.

تعتبر المقالات النقدية المسرحية مهمة لعدة أسباب، فهي توفر نقطة مهمة للمقارنة مع رؤية الشخص وملاحظاته، ماذا يعتقد الناقد أو لا يعتقده؟ فالمقالات النقدية مفيدة جداً عند دراسة عدد منها لأغراض المقارنة، فأحياناً تظهر آراء وقراءات متباينة، وفي مثل هذه الحالات لا تصبح وظيفة التحليل هي إختيار الشئ المناسب بل مناقشة السبب في أن عملاً فنياً معيناً أو مشهداً معيناً يهيئ الفرصة لهذا الإختيار وتجد الإشارة إلى أن معظم النقاد لا ينشغلون كثيراً بآرائهم وأحكامهم الذاتية من منطلق أنهم لا يبحثون في فرضياتهم الذاتية، وعلى الرغم من أن المقالات النقدية كما يشير اسمها تعتبر عملاً يتم من جانب واحد فإنها يمكن أن تعمل على عكس ما يفترضه الفرد.

تنتمي صور الإنتاج إلى ما تطلق عليه باتريس بافيس "الوثائق الإضافية" (بافيس 2003: 40) وبناء على كيفية استخدامها قد تصبح منتجة أو مسببة للمشكلات فهي مفيدة من منظور أنها تتيح دراسة الجوانب المرئية للعمل الفني مثل تصميم المشهد أو الملابس بالإضافة إلى الجوانب البدنية مثل الإيماءات وتعبيرات الوجه وكذلك الأقنعة إذا ما استخدمت ويكمن الجانب المسبب للمشكلات في الصور في صفاتها الجمالية، فالمصدر المحترف الجيد لا يحاول فقط مجرد توثيق العمل الفني ولكن إخراج صور تعتبر في حد ذاتها نواتج للعملية الفنية، وعلى الرغم من أن الاستراتيجيات ذات الوسائط المحددة لهذه الصور لا تلغى بصورة آلية قيمتها التوثيقية إلاّ أن علينا أن نتذكر أن صور المسرح تُنتج لعدد من الأسباب أهمها الإعلان ولكن لا يوجد من بينها تحليل الأداء.

يجب توخي الحذر المطلوب لتحليل الصور على تسجيلات الفيديو أيضاً، وكما ذكرنا آنفاً، من المهم أن نميز بين التسجيلات التي تعدها المسارح نفسها لأغراض أرشيفية وتوثيقية والتسجيلات الاحترافية التي يتم إعدادها للتليفزيون أو كعروض تجارية على أجهزة الـ**DVD** ، ويمكن تقسيم النوع الثاني إلى ثلاثة أقسام فرعية تبعاً لدرجة التصرف:

1- تسجيلات حية أثناء الأداء

2- تسجيلات تتم في الأستوديو

3- تسجيلات معدلة يعدها المخرج أو مصمم الرقصات للفيلم أو للتليفزيون

و تمثل الأشكال الثلاثة درجات مختلفة من المسافة عن الانتاج المسرحي الأصلي الأمر الذي يجب أن ينعكس في التحليل، وعندما نضطلع بفحص تسجيلات الفيديو، من الضروري أن نكون على دراية بأنها ليست مجرد وثائق للأداء ولكنها تعتبر آثاراً في حد ذاتها بمعنى أنها منتجات فنية قائمة بذاتها ذات صفات خاصة غير موجودة في الإنتاج المسرحي، فتسجيلات الفيديو - بحكم نوعها- دائماً ما تحتل مكانة متوسطة في الانتاج المسرحي، ويجب وضع الاختلاف بين التسجيل والعمل الأصلي في الاعتبار.

لقد خلق التطور السريع للتكنولوجيا الرقمية إمكانيات جديدة في مسألة تسجيل الأداء، وبالمقارنة بالتكنولوجيا القديمة الـ **VHS**، توفر كاميرات الفيديو الرقمية أسلوباً رخيصاً في الاداء وتعديل المادة المصورة على الكمبيوتر ولذلك مطلوب من جماعات المسرح المستقلة أن تنتج أفلام **DVD** دعائية من أجل المهرجانات والمناسبات الأخرى بالإضافة إلى أفلام كاملة وثائقية للأعمال الفنية، حيث توفر هذه المادة بالطبع مصدراً وثائقياً متاحاً للدارسين والباحثين، وقد بدأت بعض الجماعات في الآونة الأخيرة في إنتاج أفلام **DVD** بنفس الخصائص المتبعة في أفلام هوليود مثل تعليقات المخرجين، ولقطات من عدة زوايا، ومواد إضافية إلخ....

و يمكن استخدام الاستبيانات – والمعروفة أيضاً بالمسوح الجماهيرية المنظمة – في تحليل الأداء، خصوصاً عند ربطها بتفسيرات توضيحية كتلك التي ناقشناها في الفصل الثاني، ففي أواخر الثمانينيات بدأ الباحثون في تطوير استبيانات لمساعدة الطلاب على صياغة انطباعاتهم مباشرة بعد حضور الأداء المسرحي، ففي دراسته عن تحليل الاداء، يناقش باتريس بافيس ثلاثة استبيانات مختلفة بما فيها الاستبيان الذي قام بإعداده، والذي نشر في عام 1988 وترجم إلى العديد من اللغات ودائمًا ما نخضع للمراجعة والتنقيح من قبل المؤلف، وفيما يلي نسخة مختصرة من هذا الاستبيان.

استبيان لتحليل الاداء (مأخوذ عن بافيس 2003 : 37-40)

1- الخصائص العامة للعمل الفني:

أ – ما الذي يربط الأداءات ببعضها (العلاقة بين نظم المسرح)

ب- ما وجه التناقض والاتساق بين النص والعمل الفني.

جـ- هل يمكن التعرف على مبادئ جمالية عامة؟

د – ما الذي يزعجك في هذا العمل الفني؟ ما هي لحظات القوة والضعف والملل؟

2- المنظوريات

أ – العلاقة بين حيز الجمهور وحيز الممثلين.

ب- نظم الألوان والأشكال والمواد ومضامينها.

جـ- مبادئ تنظيم / هيكلة الحيز

- الوظيفة الدرامية لحيز خشبة المسرح ومساحته.
- العلاقة بين الوقوف على المسرح والبقاء خارجه.
- الصلات بين الحيز المستخدم والرؤية المتضمنة في النص الدرامي.
- العلاقة بين ما يتم عرضه وما يتم إخفاؤه.
- كيف يتم تطوير مجال المنظوريات ؟ مع ماذا تتفق تحولاته؟

3- نظام الإضاءة: الطبيعية، العلاقة بينه وبين الحيز والممثلين.

4- الموجودات : طبيعتها ، وظيفتها وعلاقتها بالحيز والأشخاص.

5- الملابس والمكياج والأقنعة: وظيفتها ، نظامها ، وعلاقتها بالأشخاص.

6- أداء الممثلين:

أ – الوصف الجسماني للمثلين (الحركات ، تعبيرات الوجه ، تغيير المظهر)

ب- تكوين الشخصية: العلاقة بين الممثل والدور

جـ- الصوت: صفاته، الآثار التي يحدثها، الكلام.

د – حالة المؤدي: الحالة السابقة والحالة المهنية.

7- وظيفة الموسيقى، والصخب والصمت.

8- إرتفاع الاداء

أ – إيقاع العديد من النظم (الحوار، الإضاءة، ونظم الإيماءة).

ب- الإيقاع العام للاداء: متواصل أو متقطع، وعلاقته بالعمل الفني

9- قراءة الحبكة من خلال العمل الفني.

أ – ما الحكاية التي يتم سردها؟ لخصها، هل العمل الفني يحكي نفس الرواية مثل النص؟

ب- ما جوانب الغموض في الرواية وكيف تم توضيحها في العمل الفني؟

جـ- ما نوع النص الدرامي طبقاً للعمل الفني؟

10- النص أثناء الاداء

أ – اختيار النسخة للعرض المسرحي: ما التعديلات التي أجريت ؟ وما التفسيرات ؟

ب- الدور الممنوح للنص الدرامي في العمل الفني.

11- المتفرج:

أ – في أي مؤسسة مسرحية يحدث العرض؟

ب- ما التوقعات التي تكونت لديك عن الأداء (النص، والمخرج والممثلين)؟

جـ- كيف كان رد فعل الجمهور؟

12- كيفية تسجيل وتذكر الأداء.

أ – ما الذي غاب عن الإشارة؟

ب- ما الصور التي تتذكرها؟

13- ما الشيء الذي الذي لا يمكن وضعه على هيئة رموز ومعنى؟

مقارنة بالاستبيانات ذات التوجه الاجتماعي التي تهدف إلى قياس ردود أفعال وانطباعات المتفرجين أو إلى جميع الاحصاءات الديموجرافية، فإن الهدف من هذا الاستبيان هو مساعدة طلاب الدراسات المسرحية على تسجيل ردود أفعالهم بشأن الأداء، حيث يتوافق ترتيب الأسئلة بشكل كبير مع الطريقة التي نعرف بها الأداء من الناحية الجمالية بمعنى التذبذب بين فهم المعنى العام وتفسيره و الوحدات الأصغر للمعنى، ويوضح بافيس أن هذا الاستبيان والاستبيانات الأخرى التي على شاكلته تقدم عرضاً عاماً مؤشرات عامة يمكن بواسطتها ان تركز وتشكل وجهة نظرنا، فهي تساعدنا على الانتباه إلى جوانب العمل الفني التي قد تغيب عن ملاحظتنا، ومع الاستخدام المتكرر، من المفترض أن يساعد الطلاب في النهاية على توسيع إدراكهم بالسبل التي يولد الأداء

من خلالها المعنى والوظيفة من الناحية الجمالية وفق كل ذلك، يجب أن ننظر إليه على أنه أداة وليس هدفاً للتحليل، فهو يوفر وسيلة لتحقيق غاية ما وليس هو غاية في حد ذاته.

الغاية من التحليل

ما الهدف من التحليل؟ إذا تناولنا كلمة "تحليل" من الناحية الحرفية فإننا نعني فحص الشيء بتقسيمه إلى الأجزاء التي يتألف منها، فإذا ما قمنا بتحليل جملة ما من حيث القواعد فإننا نهتم بالطريقة التي تتوافق العناصر بها سوياً لإعطاء المعنى وإذا حللنا قصيدة ما فإننا نعمل على التعرف على الصور الدالة والإستعارات وجوانب الخيال إلخ ... كوسيلة لفهم القصيدة ككل، فأي شكل للتحليل يحاول ربط الأجزاء بالكل على إفتراض ان الكل لا يمكن فهمه بدون فهم الأجزاء المكونة له والعكس صحيح.

كيف يمكن لنا تحليل الأداء؟، ليست هناك إجابة واحدة لهذا السؤال فكل عمل فني يطرح أسئلة مختلفة يجب أن يهتم بها التحليل، أولاً يمكننا ان نميز ثلاثة إتجاهات عريضة مختلفة:

1- التحليل المبنى على العملية وهو الذي يركز على عملية خلق العمل الفني ويميل لأن يكون به إنحياز نحو العلوم الاجتماعية والدراسات الثقافية، وهنا، يجدر بنا أن ننظر إلى تكوين العمل بمعنى التفاعل بين أفراد الفريق عند صنع المعل الفني وفي هذا النوع من الأساليب تلعب الملاحظات الأولى والمقابلات دوراً في غاية الأهمية أكثر من مجرد تسجيل رموز من موضع المتفرج وربما يعتبر المرادف السنيمائي لهذا النوع من التحاليل هو صناعة أفلام متاحة على أجهزة **DVD** حيث يشرح المخرج والمصممون وكل المهتمين بالأمر السينيمائي كيفية التوصل إلى أسلوب أو قرار فني معين ويلاحظ أن تركيز غالبية الفنانين سواء كانوا سينيمائيين أو مسرحيين على الحقيقة كهدف نهائي للحقيقة يبرز حقوق هذا النوع من التفسيرات، فالتحليل القائم على العملية

غالباً ما يلي العمل الفني حيت يتغير مع الزمن وخصوصاً إذا ما تم أداء ذلك العمل في مواقف ثقافية مختلفة، ويمكننا أن نجد امثلة لهذا المنهج في هـارفي (2002).و في عمـل فنـي مـن انتـاج المسرح الطبيعـي، وكـذلك بلـيم (1993) في تحليلـه لمشروع "فاوست" لجيورجيو ستريهلر.

2- التحليل المرتبط بالمنتج والذي يركز على القضايا الجمالية من نفس منظـور المتفـرج العادي دون مساعدة أو أية معرفـة داخليـة فهـو يعتـبر العمـل الفنـي منتجـاً فنيـاً جمالياً كما أن المصطلحات التحليلية قد تستعين بالرموز إلى درجة ما.

3- التحليل المرتبط بالحدث وهو يركز على عملية الاداء في ليلة معينـة كـما يركـز عـلى التفاعـل بـين الصـالة وخشـبة المسرح ويهـتم بالعوامـل المسـاهمة التـي تـؤدي إلى تغييرات بين أشكال الأداء.

تجدر الإشارة إلى أن هذه الـنماذج ليسـت منفصـلة عـن بعضـها الـبعض فـالتحليلات يمكنهـا الاستعانة بالنماذج الثلاث على الرغم من غلبة أحدهم.

طرق ونماذج

في مواجهة هذا التنوع يصبح السؤال المهم التالي هو تحديـد أي الطـرق والخطـوات الواجب تطبيقها، فمن الواضح أن الطالب عليه أن يلم بالاختبارات الأساسـية المتاحـة، وعـلى الرغم من أن هناك القليل من النماذج إلاً أنه بإمكاننا أن نميـز بـين منهجـين رئيسـيين والتـي نطلق عليها التحليل التحويلي والتحليل البنائي.

بالنسبة للتحليل التحويلي فهو ينتقـل مـن الـنص إلى الأداء حيـث يبـدأ بتحليـل الـنص ويحاول مقارنة الاختيارات الموجودة في عمل مـا بالاختيـارات التـي قـد يوفرهـا الـنص، ويمكننا أن نجد مثالاً مفصلاً لهذا المنهج في الفصل التاسع الذي يتعلق باستون وسـافونا (1991)، وبالنسبة للتحليل البنائي فهو متبع عند بافيس (2003) وفـيشر – ليخـت (1992)، حيث يبدأ باختيار نظام أو مستوى محدد من أجـزاء العمـل الفنـي مثـل

الشخصية أو الحبكة أو الحيز، وفي حين يميل التحليل التحويلي إلى اتباع الخط السري للنص، نجد أن فيشر – ليختر يقترحان منهجاً أكثر مرونة خاصاً بالتحليل البنائي، كما أنه لا يمكن تحديد اختيار النظام أو الزمن مسبقاً حيث يجب تحديد أي الخطوات الواجب اتخاذها أولاً ومن ثم اختيار أحد عناصر النص التحليلي وكل ذلك يتم بشكل الزامي" (فيشر – ليخت 1992 : 246)، وطبقاً لهذه الطريقة يمكن للإنسان أن يختار النص كنقطة انطلاق، ويبين فيشر – ليخت أن على الفرد أن يجرب ويتبع الطريقة التي ينظم بها أداء معين للأنظمة الدالة، أما بافيس فيقدم أوصافاً اضافية في المنهج البنائي حيث يبين بما لا يدع مجالاً للشك أن "تحليل الأداء يجب أن يبدأ بوصف الممثل لأن الممثل يقع في قلب العمل الفني ويميل لأن يكون النقطة المحورية التي يلتف حولها عناصر العلمل الفني " (بافيس 2003 : 55)، وقد يكون هذا هو حال معظم الأعمال الفنية ولكن هناك استثناءات تؤكد القاعدة، ولذلك فإن مناداة فيشر – ليخت بالمرونة قد تبدو نداء أكثر حذراً.

يقدم جدول رقم 6 عرضاً توضيحياً لمنهجين مختلفين وبالتالي يجب مراعاة النقاط التالية، و ليس القصد هو مضاهاة أحد الاتجاهين بالآخر من منظور تقويمي بمعنى أن أحدهما أفضل من الآخر ولكن القصد هو بيان الخطوات التحليلية المختلفة التي يمكن أو يجب اتخاذها عند تطبيق أي من المنهجين، ويقدم آستون وسافونا (1991) تحليلاً لنسختين من فيلم "الشريط الماضي لكراب: لمؤلفه صامويل بيكيت حيث مثلت النسخة الأولى وهي من إخراج دونالد ماكيني وسيناريو وحوار باتريك ماجي على خشبة المسرح في عام 1958 ولم تحول إلى فيلم إلاّ في عام 1972، أما النسخة الثانية فهي عبارة عن نسخة مسجلة فيديو وقام بإخراجها آلان شنايدر للتليفزيون في عام 1971 وكان جاك ماجوران ضيف الشرف فيها.

إذا ألقينا نظرة على الخطوات الإعداددية لكل من الطريقتين فإننا نرى اختلافات في غاية الوضوح حيث يبدأ التحليل التحويلي من تحليل النص وغالباً ما كان يتم استشارة النقاد الأدبيين والباحثين لصياغة الأسئلة التي يتم من خلالها تحليل العمل الفني، أما التحليل التركيبي على الجانب الآخر، فيميل إلى التركيز على طائفة من الاجراءات – اختيار وترتيب نظام الإشارة – وليس على تفسير مستمد

من النص، فعمل مخرج مثل روبرت ويلسـون يلقـي الضـوء عـلى حـدود التحليـل التحـويلي، وحتى عند إخراج نص مثل مسرحية "الملك لير" فلا تعتبر نقطة الانطلاق عند ويلسون مجـرد تفسير للنص، بل يبدو أنه يدخل عليها ممارسة فنية مقدَّرة، وتعتبر هذه المسرحية "الملك لير" بمثابة إضافة إلى أفكار ويلسون، ولذلك فإن أي تحليـل لهـا يجـب أن يأخـذ في الاعتبـار هـذه الخاصية التي تتسم بها أعمال ويلسون.

لقد ناقشنا في هذا الفصل وكذلك الفصل السابق مصطلح "مسرح مـا بعـد الـدراما" حيث لا يبدأ الأداء عادة من نص درامي معد مسبقاً ولكنه يعني أن الأعمال الجديـدة عـادة ما تُخلق باستخدام اسلوب عمل تعاوني يعرف بـ "الأداء المبتكر" وعلى الرغم من أن مصـطلح "مسرح مابعد الدراما" يضم قطاعاً عريضاً من الأعمال يرجع إلى حقبة السـبعينيات كـما أنـه يتفق في مراحلة الأولى مع فن الأداء، إلاَّ أنه يعتبر الآن ظاهرة واسعة الانتشار، ومـن منظـور التحليل تتحدى أشكال الأداء هذه – كما يقول ليهمان - التفسـير الزائـل الرمـزي لأنهـا تركـز على صفات سريعة الزوال مثل الطاقة والحضور وحتى ردود أفعال المفرجين، فهي تهـدف إلى اشتكشاف الاستجابات التي يصعب صياغتها على هيئة كلمات كـما أنهـا تستكشـف مجـالات الأداء التي لا يمكن ترجمتها إلى رموز أو إشـارات، وفي أغلـب الأحيـان تتحـدى أشـكال الأداء الخط الرقيق بين الحقيقة والخيال، كما أنهـا تختـبر مقـدار الحقيقـة التـي يمكـن أن يتحملـة المتفرج كما نرى في أعمال جان فيبر

جدول رقم (6): نماذج لتحليل الأداء: المسرح الدرامي

التحليل التحويلي	التحليل البنائي
"الشريط الماضي لكرابي" لمؤلفه صامويل بيكيت مسرح البلاط الملكي 1958، المخرج: دونالد ماكويني، النسخة السينمائية 1965، والمخرج آلان شنايدر المصدر : آستون وسافونا (1991: 162-167) 1- المرحلة الإعدادية أ – تحليل النص الدرامي للتعرف على نقاط التركيز ب- التركيز على تفكيك وتقويض استراتيجيات القراءة المعتادة. 2- التحليل أ – الحيز ب- المنقولات جـ- الممثلون د – الجوانب السينمائية 3- النتائج: يبين التحليل كيفية تطبيق الفيلم لاستراتيجيات بيكيت من حيث عدم ثبات التقاليد المسرحية والدرامية أمام المتفرج السينمائي.	"الملك لير" لمؤلفه وليام شكسبير فرانكفورت، 1990، المخرج: روبرت ويلسون المصدر : فيشر – ليخت (1997) 1- المرحلة الإعدادية أ – مناقشة أعمال ويلسون السابقة ب- ملحوظات بشأن رفض ويلسون التفسير 2- التحليل أ – بناء العمل الفني: وصف المشهد الافتتاحي واستخدام الفكرة السائدة المكررة ب- الحيز جـ- الممثلون د – الملابس والإيماءات واللغة والترتيبات 3- النتائج: أ – الأداء هنا هو نوع من ب- التحليل يغير إدراك الزمن والحيز جـ- يعتبر أداة ربط التقاليد بالأفكار التقدمية د – العمل يعتبر تغييراً لفكرة الحياة والموت ولكنه يحاول تقديم قراءة خاصة للمسرحية

يذكر أن الوقت يصبح خبرة جمالية في حد ذاته عندما ترقد مارينا ابراموفيتش في أدائها في مسرحية "شفاه توماس" (1995) – عارية وتنزف على صليب مصنوع من الثلج الذائب بعد أن جرحت نفسها بزجاجة مكسورة كانت مليئة بالنبيذ أو عندما تدعو مسرحية "المتعة الإجبارية" المتفرجين للمشاركة في العرض الذي كان يستمر لستة ساعات "كويزولا" (1996)، أو الاَّ يقولوا شيئاً عن العرض الذي كان يستمر لأربع وعشرين ساعة " من يمكنه أن يغني أغنية لتهدئتي؟" (1999) من الواضح أن هناك أمورا أخرى كثيرة تحدث في هذه الأشكال للأداء بجانب تجربة الوقت ولكن يلاحظ أن السمة التجريبية وليس اللفظية هي التي تمثل أهمية، فعندما يتبول المؤدون في المسرحية " تاريخ الدموع" (2005) لجان فيبر – على خشبة المسرح، فإننا في هذه الحالة مدعوون لأن نفكر في مغزى الماء لأجسادنا وللإنسانية ولكن يواجهنا تحدي من هذا العرض العام للماء والذي لا نراه إلاَّ في الحمامات الخاصة أو العامة.

يعتبر أداء ما بعد الدراما متنوعاً بشكل استثنائي في أفكاره وأدواته وأحوزته واستخدامه للغة، وقد يستخدم نصاً ثرياً أو قد لا يستخدم الكلمات على الإطلاق وقد يستخدم تكولوجيا بسيطة أو تكنولوجيا رقمية معقدة، ومن حيث التحليل، لا يمكن تطبيق المنهج التحويلي أو البنائي، وبالنسبة للمنهج التحويلي لا يوجد نص يعتمد عليه حيث إن معظم أداء ما بعد الدراما يؤديه منشئوه فقط، أما التحليل البنائي يبدو مقيداً جداً لأن الأداء قد يتعلق قليلاً بـ "بناء الإشارات" على خشبة المسرح بشكل أقل من خبرة المتفرجين بالحيز أو بمشاهدة أشخاص ينزفون أو يتبولون، ولهذه الأسباب، يصبح من غير الممكن وضع نظام ثابت للخطوات، فكل عمل فني يتطلب منهجاً مختلفاً وقد يتطلب إطاراً نظرياً مختلفاً وقد يتطلب تركيزاً على النص والحيز وأجاد المؤدين والتكنولوجيا الإعلامية المستخدمة وهكذا...

الفصل التاسع

المسرح الموسيقي

سوف نعمل في هـذا الفصـل وفي الفصـل القـادم عـلى تطبيـق بعـض المبـادئ التـي ناقشناها في الفصـول السـابقة عـلى المسرح الموسـيقي ومسرح الـرقص، ومـن منظـور المسرح الدرامي التقليدي يمكن القول بأننا مقدمون على الدخول إلى المجهول، ومع ذلك، وبالتـدريج، هناك وعي متزايد بأن أنماط المسرح هذه يجب أن تنضوي تحت مجال الدراسـات المسرحيـة كما أشرنا في المقدمة، ويشار إلى أن توسيع هذه الجوانب أمـر ملـح في ضـوء التحـديات التـي تفرضها أشكال مسرح ما بعد الدراما، والتي غالباً ما تتجاوز حدود المناهج التقليدية، وسـوف نستعرض من الصفحات التاليةعدداً من نقاط الاتصـال كـالمؤلف والـنص والسـياق المسرحـي والنشاط المسرحي.

العناصر

كما أسلفنا في المقدمة، يستخدم مصطلح "المسرح الموسـيقي" هنـا للإشـارة إلى ثلاثـة أشكال مسرحيـة وهـي الأوبـرا والمسرحيـات الغنائيـة والمسرحيـات الموسـيقية، ومـن منظـور الدراسات المسرحية يفرض تحليل تلك الأشكال نفس مجموعة المشكلات مثلهـا مثـل أي نـوع آخر من النصوص المسرحية باستثناء القول بـأن المسـار الموسـيقي يضـيف بعـداً عـلى التـأثير بالإضافة إلى درجة إضافية من التعقيد ففي المسرح الموسيقي نجد نفس الفارق الأسـاسي بـين النص المكتوب والعمل الممثل على المسرح، ونواجه نفس الأسـئلة المبدأيـة : مـا العمـل الـذي نتحدث عنه، وهل هو النص أم العمل الفني؟ كيف يمكن استيعاب العلاقة بين النص والعمل الفني من الناحية التحليلية؟ وسوف نبدأ بفحص المستويين – النص والتمثيـل المسرحـي عـلى انفصال لكي نقف على الملامح الخاصة التي تميز المسرح الموسيقى.

يعتبر المستوى النصي للمسرح الموسيقي – مثل المسرح الـدرامي – مـبهماً مـن الناحية التاريخية، فالأوبرا التي دخلت الساحة تعتبر غالباً نتاجاً لعوامل عدة حيـث أن ضرورات اللون المسرحي ووضعية المؤلف المتغيرة بالإضافة إلى التقاليـد المسرحيـة كلهـا

عملت معاً وعملت ضد بعضها لإخراج قاعدة جديدة، فإذا ما قمنا بتحليل النصوص المسرحية الموسيقية من منظور تاريخي وبغرض الإعداد الدرامي للعمل الفني، فإنه يجب أن نضع هذه العوامل في الاعتبار.

تعتبر مسألة اللون المسرحي – على سبيل المثال – ضرورية من أجل فهم الظروف التي تكتب في ظلها أعمال معينة والجمهور الذي تعرض أمامه فعبر تاريخها الممتد إلى 400 عام، أفرزت الأوبرا عدداً من الأعمال النوعية بالإضافة إلى التقاليد التي أثرت في تكوينها، والأمثلة تشتمل على "أوبرا سيريا"، و "أوبرا بوفا"، و "الملحمة التراجيدية"، و " الأوبرا الكوميدية"، و " الأوبرى الكبرى" إلخ ..، والتي حددت تقاليدها المحتوى والشكل الخاص بكل منها، ونحتاج أن نضمِّن أيضاً أشكالاً أخرى مثل المسرح الغنائي والموسيقي اللذين طورا أيضاً خصائص أساسية وتقاليد مسرحية، ومن الواجب أن نفهم أصول تلك الألوان المسرحية بشرط ألا نعتبرها أمراً ملزماً لتحليل الأعمال الفنية عند أدائها.

المسألة المهمة الثانية هي التي تتعلق بوظيفة المؤلف، فالمسرح الإليزابيثي سيطرت عليه فرق المؤلفين وليس مؤلفين أفراد، وفي الأوبرا أيضاً نجد وظيفة مزدوجة للمؤلف بسبب الفصل بين الملحن وكاتب الأوبرا، وهناك استثناءات ملحوظة مثل ريتشارد واجنر أو هيكتور بيرليوز حيث تجمعت فيهما كلا الوظيفتين ولكن على أية حال يظلان استثناءً، واليوم من المعتاد المساواة بين وظيفة مؤلف الأوبرا مع وظيفة ملحنها وعمل كاتب الأوبرا مع عمل الشخص الذي يؤدي دوراً خدمياً ثانوياً ومع ذلك، لا يبدو أن هذا أمر دقيق على الإطلاق من الناحية التاريخية فعلى سبيل المثال، كانت الشخصية المسيطرة في "أوبرا سيريا" في القرن الثامن عشر ليست الملحن ولكن كاتب الاوبرا بيتروميتا ستاتيو (1698 – 1782) الذي تسيدت نصوصه الأوبرا الأوروبية لعقود عدة وكانت تلقي تقديراً بسبب قيمتها الأدبية (على الرغم من أنها نادراً ما تقرأ اليوم)، وفي أواسط القرن التاسع تغيرت العلاقة، فبالمقارنة بميتا ستانيو، كان فرانسيسكوا ماريا بيا في (1810 – 1867) مجرد مساعد لفيردي دون طموحات أدبية تذكر على الرغم من أنه عمل مع العديد من الملحنين الآخرين، ويشار إلى أن علاقة بيردي مع مختلف كتاب الاوبرا تلقي الضوء على العلاقة المتميزة التي يجب أن

تكون بين الملحنين والكتاب، فالملحنون أمثال فيردي وبوتوشيني كانوا يعملون بشكل قريب جداً مع معاونيهم كما هو موثق في المراسلات الخاصة بكل منهما، حيث توفر تلك المراسلات وثائق قيمة تبرز من خلالها آراء الملحنين وإتجاهاتهما، فكلا الملحنين كانا مهتمين جداً بالمسائل الدرامية وكذلك الموسيسقية، و تدلل الشعبية الجارفة لأعمالهما على التزاوج الناجح بين الموسيقى والدراما.

أصبحت العلاقة بين اللحن والنص في غاية التعقيد منذ القرن العشرين، وبدأً من وضع ريتشارد شتراوس لموسيقى مسرحية "سالوم" لأوسكار وايلت (1905)، بدأ الملحنون وبشكل متزايد بإعتبار القائمة أو ما يجمعونه من نصوص أساساً لألحانهم، فمثلاً تعتبر كل من مسرحية "ووزيك" (1925) لألبان بيرك و "غزو المكسيك" لولفجانج ريهام (1992) أمثلة بارزة تتحدى هذه العلاقة، ومن ميتاستاسيو إلى الأعمال المعاصرة أصبحت دراسة نصوص المسرح الموسيقي مجالاً بحثياً في حد ذاتها.

الدراما الموسيقية

كيف يمكن للموسيقى والنص أن يعملا معاً ويشكلا الحدث والشخصيات والحيز والزمن وكل العناصر التي تربطهما بالنصوص الدارامية؟ ويمكن أن نطلق على هذه العلاقة المتبادلة مصطلح "الدراما الموسيقية"، وهو مفهوم لا يمكن تعريفه بوضوح ولكنه آخذ في الانتشار، فهو يعني أن الموسيقى في الأوبرا تؤدي وظائف محددة متعلقة برسم الشخصيات وتنظيم العمل الدرامي بالإضافة إلى أنماط الأسلوب الذي تشترك فيها مع الأشكال الموسيقية الأخرى، ويشار إلى أن هذا المصطلح مأخوذ من الكلمة الألمانية **Musikdramaturgie** التي لها العديد من المعاني، وفي التعريف العام لها تعني تلك الكلمة أن الموسيقى في الأوبرا تحدد كل جوانب العمل بما فيها التمثيل المسرحي ويعتبر مخرج الأوبرا الشهير والترفيلسينشتاين (1901 – 1975) المقطوعة الموسيقية المكتوبة بمثابة كتاب مباشر ، وهي وجهة نظر تتسق مع أسلوبه في الإخراج الأوبرالي، وتجد وجهة النظر هذه ما يؤكدها في بعض ملحني القرن التاسع

عشر أمثال ريتشارد واجنر الذي حاول الكثير من معاصريه أن ينظم طرق الأداء في اللحن ونجد كذلك توجيهات مفصلة للتمثيل على خشبة المسرح وتقريباً نصوص لحنية تمثيلية ويبدو أنها توجه المؤدين في تحركاتهم، ففي مسرحية " الهولندي الطائر" على سبيل المثال يعطي دخول الشخصية الرئيسية انطباعاً بأن كل خطوة مرسومة في الموسيقى والتي ربما كان يقصد منها أن تكون مساعدة للعمل المسرحي، و يلاحظ أن هذا التزامن الدقيق بين الموسيقى والموسيقى الحركية عادة ما يعرف باسلوب "الفار ميكي" وهي إشارة واضحة إلى أن المسرح المعاصر حتى في شكل المحافظ نسبياً مثل الأوبرا يهتم قليلاً بالجمع بين الإشارات الموسيقية والنصية في الحركة.

يجب أن نفهم الدراما الموسيقية من منظور يتسم بالمرونة أكثر من مجرد كونه مجموعة من التوجيهات مدونة في المقطوعة الموسيقية فالمنهج الموسيقي الدرامي في الأوبرا يعني أن الأمور المرتبطة بالمسرح تشكل النقطة المحورية لاهتمام العلماء، وبدلاً من اعتبارات الأسلوب أو التطور اللحني تعتبر الأوبرا في الأساس أعمالاً مصممه للمسرح، وبالتالي تصبح وظيفة البحث هي توضيح هذه العلاقة في الماضي والحاضر، ويمكن النظر إلى هذا النوع من البحوث على أنه مماثل لمنهج "مهنة المسرح" في النصوص الدرامية الذي نوقش في الفصل السابع وعلى أنه يتأثر في الواقع بهذا المنهج، ويمكن أن يكون المنهج الدرامي / الموسيقي طريقة فعالة في تحري العلاقة بين النص والمسرح ولكن لا يجب تطبيقها بشكل معياري بهدف التشديد على دقة أي عمل فني معين.

هل من الممكن أن نفحص بشكل أكثر دقة الوظائف النسبية للمستويين النصيين للنوته الموسيقية والأوبرا، ففي كلتا الحالتين يمكننا أن نتحدث عن وظيفتين خاصتين، فلا النوته الموسيقية أو نص الأوبرا مطلقة أو قائمة بذاتها، كما أن نص الأوبرا نادراً ما يُقرأ على أنه مسرحية، بالإضافة إلى أن موسيقى الأوبرا نادراً ما تعزف على أنها مقطوعة موسيقية أوبرالية – حتى منتصف القرن العشرين على الأقل – كانت توضع لتمثيل المشاعر أو الأحاسيس، إن تطور الأوبرا خلال فترة الزخرفة والزينة المعمارية كان يعني أنها مرتبطة بالعقيدة الفنية الحاكمة للأحاسيس التي كانت تهيمن على النظرية والتطبيق الجماليين في سائر الفنون، فالنغمة كانت هي الجزء في

العمل الأوبرالي الذي أوكلت إليه عملية تمثيل الأحاسيس، ويمكـن النظـر إليهـا عـلى الأقـل في المرحلة الأولى على أنها ممثلة للمونولوج في المسرح الدرامي حيث كانت الإيماءات وتعبـيرات الوجه توحي بعلامات على الحالات العاطفية الخاصة.

إن حقيقة وجوب التعبير عن الأحاسيس مباشرة على خشبة المسرح سـمعياً وبصريـاً لها مردود هام على الطريقة التـي توضـع بهـا الأوبـرا دراميـاً وموسـيقياً، وبالمقارنـة بالـدراما الكلامية، تعتمد الأوبرا على التمثيل المسرحي المباشر لكل اللحظات الدراميـة المهمـة أي تلـك الأحداث التي يمكن تمثيلها مسرحياً والتي يمكـن تضـمينها في العمـل، وهـذا يعنـي أن الأوبـرا تميل لأن تتحاشى ما يطلق عليه البناء التحليلي بمعنى الروايات التـي يعتـبر كشـف الأحـداث الماضية فيها أمراً ذا أهمية قصوى مثل "أوديبس ريكس" أو معظم مسرحيات إبسن المتأخرة، ويشار إلى أن الحبكة التي تؤدي إلى تمثيل مباشر على المسرح هـي التـي تصـلح فقـط لـلأداء الأوبرالي، ولعل التأكيد الشهير لهذا الـرأي هـو حكايـة اكتشـاف بوتشـيني لموضـوع مسرحيـة "مدام بترفلاي" ولقد جاء إلهامه من مشاهدة أداء المسرحية الميلودراميـة مـن إخـراج ديفيـد بيلاسكو لنفس الموضوع في لندن، وعلى الرغم من أن بوتشيني لا يكاد يفهم اللغة الانجليزية إلاّ أنه تأثر إلى الدرجة التي كان يذرف فيها الدموع بفعل الأداء المسرحـي فقـط والـذي كـان ينتقل إليه بكل تفاصيله الأساسية من خلال أداء البانتومايم.

تتمحـور روايـات المسرح الموسـيقي حـول طائفـة متكـررة مـن التقاليـد ووحـدات التمثيل، ويلاحظ أن هناك كيانين رئيسيين في الأوبرا:

(1) النغمة: وهي جزئية صوتية ممتدة يؤديها مغني منفرد بصحبة الأوركسترا وتعـبر في العادة عن موقف يتسم بالإثارة العاطفية.

(2) الإنشاد: حيث يتم غناء الـنص بطريقـة تُقلـد فيهـا إيقاعـات الكـلام الطبيعـي مـع مصاحبة أوركيسترالية ضئيلة.

هناك أشكال موسيقية ودرامية أكثر تعقيداً مثـل الثنائيـات والكـورس والجوقـة التـي توفر قدراً كبيراً من التفاعل بين الشخصيات أكثر مما نجده في المسرح الـدرامي، ففـي حين تميل النغمة والثنائيات للتركيز على لحظات من التعبير العاطفي وبالتالي توقـف تقدم الرواية والإنشاد كما أنها تعتبر بديلاً للحوار اللفظي وتعمل عـلى دفـع الحـدث

إلى الأمام، ويشار إلى أن الكيانين الرئيسيين وهما النغمات والإنشاد كانا يعنيان أن الثنائيات والجوقة يمكن الاستغناء عنها أو إستبدالها أو التصرف فيها حتى أواسط القرن التاسع عشر، كما أن هذا المبدأ المعروف باسم " أوبرا العدد" هو الذي كان واجنر يعارضه بشدة من خلال مفهومه الجديد"للدراما الموسيقية" والتي استبدلت الأرقام الفردية بتكامل بين النص والموسيقى.

ثمة عامل مهم يجب وضعه في الاعتبار من أجل التحليل التاريخي والمعاصر للأوبرا وهو العلاقة بين الشخصية والصوت الذي يغني، حيث إن تقسيم المغنين إلى سوبرانو وتينور وباريتون إلخ .. لا يميز فقط طبقة ونوع الصوت بل له دلالات درامية أيضاً، وكما استفاد المسرح الدرامي من مجموعة من أنماط الشخصية حتى القرن العشرين فإن الأوبرا قد وضعت أيضاً قواعد يمكن بواسطتها للبطلة أن تصبح سوبرانو والبطل يصبح تينور والمنافس الذكر يصبح باريتون.

ثمة تغير طريف طرأ على الصلة بين نوع الدور والصوت ألاَّ وهو الأدوار المخصصة للمغنين الذكور، فكثير من أدوار البطولة للذكور في القرنين السابع عشر والثامن عشر كانت تخصص للفئة بالغة المرونة من المغنين الذكور الذين يمكنهم في بعض الحالات أن يغطوا ثلاث طبقات إلى أعلى الدرجات، كما أن كثيراً من الأدوار الذكورية في أوبرات هانديل مثل أوبرا "يوليوس قيصر في مصر" كانت موضوعة لمغني بعينه وكانت النغمات الأساسية تتطلب صوتاً قادراً على الغناء في طبقات عالية جداً، وتبعاً لتغير التقاليد تغير العرض الموسيقي للأوبرا، ففي أوائل القرن العشرين أسندت أدوار البطولة للتينور أو الباريتون لكي تتلاءم مع القواعد الصوتية التي كانت تميز القرن التاسع عشر، وقد حاولت الأعمال الحديثة لهاندل العودة إلى النوتة الموسيقية الأصليةوبالتالي أصبحت أدوار البطولة الرئيسية تؤدى من قبل التينور أو السوبرانو، ويتفق هذا المنهج المرن مع هاندل حيث إذا لم يتوفر مغني ذكر لم يكن يتردد في أن يسند دوره إلى سوبرانو.

من المهم أن نضع في اعتبارنا الطبيعة المتغيرة للتقاليد الأوبرالية عند تحليل الأعمال الأوبرالية، و ربما لا يوجد أي شكل مسرحي يعتبر العمل الفني فيه غير قابل للتعديل أو التصرف كما هو الحال في المسرح الموسيقي حيث ينظر إلى التغييرات أو التعديلات نظرة شك ودونية، فملحنو الأوبرا العظام بدءاً من مونتيفردي حتى هاندل ومن موزارت حتى واجنر يعتبرون عباقرة تصل مؤلفاتهم الموسيقية إلى درجة القدسية، ويشار إلى أن مرتاد الأوبرا – بشكل عام – هو متفرج فطن أمكنه مشاهدة العديد من العروض للأعمال المفضلة لديه وسمع الكثير منها، وبالتالي تصبح مهمة فريق الإخراج مهمة لا يحسدون عليها، فإذا كان من غير المعتاد حذف أي جزء أو تعديله في أية مسرحية لشكسبير، كذلك الحال بالنسبة للأعمال الأوبرالية هو أمر أكثر صعوبة بسبب النوتة الموسيقية.

وإذا نظرنا عن كثب – على أية حال – نجد أن الروائع الخالدة أكثر مرونة وأقل قدسية بشكل يفوق تصور مرتاد الأوبرا العادي ولقد رأينا منذ قليل أن الجوانب الصوتية في أوبرات هاندل يمكن تعديلها بحرية طبقاً للمفاهيم السائدة لنوع الدور والصوت وبالنسبة لهاندل نفسه تعتبر طبقة الصوت وليس النوع هو الذي يحدد فريق الأداء، وبإختصار، يمكننا القول بأنه ليست الفكرة الذكية لدى الملحن فقط هي التي تحدد شكل العمل بل أيضاً ظروف العمل الفني السائدة، حيث إن التقاليد المتغيرة للعمل الفني، وضرورات إختيار فريق المغنيين والإمكانيات الفنية للمسرح وفوق كل ذلك تغير الذوق العام كل ذلك يعني إن الأوبرا عادة ما يعاد كتابتها وتلحينها.

تحليل : لابوهيم وأريودانتي

عند تحليل الأوبرا أو أي لون من ألوان المسرح الموسيقي، نجد نفس المشكلات التي تناولناها عند تحليلنا للمسرح الدرامي، حيث نجد المستويات الثلاث من

التجسيد: النص المسرحي ------ النشاط المسرحي --------الأداء ويتكون النص المسرحي من النوتة الموسيقية والنص الأوبرالي في النسخة المختارة أو المقتبسة، وبالطبع يمكن أن يؤثر اختيار النسخ على العمل الفني، ففي حالة "مدام بترفلاي" تحدد ما إذا كانت النسخة سوف تظهر على المسرح على أنها قصة حب معروضة في مشهد مختلف أو أنها رواية مناهضة لأمريكا أو مناهضة للاستعمار أو حتى أنها انعكاس لحرب فيتنام كما كان يتم أحياناً في السبعينيات.

إن مستوى العمل الفني أو العرض المسرحي يتوافق مع كل الجوانب مع المعايير التي ناقشناها في الفصل الثامن الخاص بالمسرح الدرامي ويمكن اعتباره نظاماً مقنناً للاختيارات المتعلقة بفريق الأداء والملابس والمكياج والحركة الخ .... حيث إن هذه العناصر التي تبقى ثابتة طيلة عمر العمل الفني، ولأن الأعمال الأوبرالية تميل لأن تبقى لفترة طويلة من الزمن، فإنه يمكن دراسة هذه العناصر باستخدام الأدوات التي ذكرناها في الفصل الثامن وخصوصاً ما يتعلق بالجوانب الخاصة بالإشارة، والاستثناء المهم هو فريق الأداء، ولأن الأداء الأوبرالي يعتمد بشكل كبير على نجوم المغنين فإن التغير الكبير في أدوار البطولة أمر معتاد حيث تستثمر دور الأوبرا مبالغ ضخمة لجذب المغنين المهمين وخصوصاً في العروض القليلة الأولى ومن ثم يتم استبدالهم بمغنين من الدرجة الثانية بقية الموسم.

يلعب المغنون دوراً محورياً على مستوى الأداء والحدث نفسه بالإضافة إلى ذلك، نجد أن أداء الأوركسترا والمايسترو الذين قد يكونون – في نظر جزء معين من الجمهور – مساوين للمغنين أو الأداء المسرحي في الأهمية أو ربما يزيدون ، ويشار إلى أن الإنجازات الأدائية للمغنين والأوركسترا والمايسترو في أية ليلة لا يمكن وصفها أو تحليلها باستخدام مصطلحات الإشارة حيث تهتم الإشارة بالطريقة التي يخرج بها المغني، في حين أن الانجاز الصوتي للمغني في عرض معين عبارة عن انطباع شخص له علاقة ضئيلة بالإشارة، وعلى الرغم من أن أهمية العمل الفني مسألة لا خلاف عليها في العمل الأوبرالي اليوم، إلاَّ أن ما ينافسها هو المغني والمايسترو المهرةاللذين يعتبران عاملاً حساساً في تحديد استجابة الجمهور.

على الرغم من الإختلافات على مستوى الأداء، إلاَّ أن الإجراءات التحليلية تظل كما هي عند تناول العمل الأوبرالي من منظور مسرحي فإذا أردنا أن نحلل أعمالاً مثل "مدام بترفلاي" أو "لابوهيمي" وهي أعمال حاولت في عصرها أن تعكس الحقائق الاجتماعية المعاصرة فقد يختلف تحليلنا عندما نتناول أوبرا الباروك لهاندل، حيث إن "مدام بتروفلاي" تميل للتركيز على الواقع الياباني (الماضي والحاضر) ولكنها لا تبدأ من اعتبارات الحيز أو الملابس.

سوف نأخذ عملين كمثالين لتحليل الأعمال الأوبرالية من منظور تحويلي وبنائي (جدول7) وهي "لابوهيمي" من إخراج باز لوهرمان لصالح دار الأوبرا الأسترالية " وإريودانتي" من إخراج ديفيد أو لدين لصالح دار الأوبرا الوطنية الانجليزية، وكلاهما متاح حالياً على الـ**DVD**، وكذلك حاز كلاهما على الإعجاب خارج موطنهما الأصلي.

جدول رقم 7 : نماذج لتحليل الأداء : المسرح الموسيقي

التحليل التحويلي	التحليل البنائي
"لابوهيمي" من تأليف جياكومو بوتشيني، الأوبرا الأسترالية، سيدني، 1993 المخرج: باز لوهرمان التصممص: كاترين مارتن وبيل مارون **DVD** : مؤسسة "إيميج للأفلام"،2002 (1) المراحل الإعدادية أ – تحليل النص المسرحي للتعرف على نقاط التركيز مراجعة الأدبيات الثانوية ب- التأكد من وجود تغييرات عن	"آريودانتي" من تأليف جورج ف . هاندل، الأوبرا الوطنية الانجليزية، لندن، 2000 المخرج: ديفيد أولدن التصميم: إيان ماكنيل **DVD**: آرثاوس موسيك 2000 (1) المراحل الإعدادية أ – التعرف على المناهج التحليلية ب- مراجعة آراء النقاد بشأن العمل جـ- معلومات عن أولد واحياء أبرا الباروك في التسعينيات د – الفرضية ونقاط التركيز:تصمم

النسخة الأصلية. جـ- مراجعة آراء النقاد في العمل د – معلومات عن لوهرمان: أفلام وأعمال سابقة. هـ- الفرضية: العمل الفني (2) التحليل أ – التركيز على الشخصيات والمؤدين، وفريق العمل من الشباب. ب- التركيز على الفترة التاريخية: الخمسينيات جـ- مقارنة الملاحظات بأداء النقاد د – مناقشة العمل الفني من حيث علاقته بأفلام لوهرمان السابقة: "صالة الرقص"، "روميو وجوليت"، "مولين روج" (3) النتائج: مناقشة الفرضية من حيث علاقتها بالنقاد (2) أ – د.	المشهد والأشكال (2) التحليل أ – تصمم المشهد: مسرح داخل المسرح. ب- فريق الأداء والملابس (3) النتائج: العمل عبارة عن معالجة انعكاسية للباروك

"الابوهيمي"

تعتبر أوبـرا "الابـوهيمي" لبوتشـيني – مثـل "مـدام بـترفلاي" واحـدة مـن الأوبـرات الشهيرة في التراث العالمي ومن ثم تحتاج لأن نقدمها لرواد الأوبرا حيث يقاس أي عمـل فنـي في ضوء توقعات واضحة بشـأن الروايـة وفريـق الاداء والمشـاهد الـخ ...، هـذه الأوبـرا التـي عرضت لأول مرة في عام 1896 مستوحاة من رواية كتبت في عـام 1846 بقلـم هـنري ميرجـر وهي عبارة عن سيرة ذاتية تعكس خبرات المؤلف في باريس في ثلاثينيات القرن التاسـع عشر، وتميل معظم العروض إلى التأكيد على جو القرن التاسع عشر على الـرغم مـن إحـداث بعـض التعديلات والتحديثات، أما عـرض لوهرمـان فهـو يـتم بوضـوح في أواخـر خمسـينيات القـرن العشرين.

على الرغم من أن تسجيل الـ**DVD** قد تم في عام 1993 في دار أوبرا سـيدني بفريـق الأداء الأصلي إلاً أن العرض استمر ولكـن بفـرق أداء مختلفـة حتـى عـام 2003، وانتقلـت إلى برودواي ومدن أمريكية أخرى في عام 2002 حيـث كـان يعـرض بفـرق أداء تتبـادل العـروض فيما بينها ولكن بنفس التصميم.

هناك سمتان رئيسيتان في أعمال لوهرمان تحكمان التحليـل: فريـق الأداء والمشـهد، فاختيار المغنين الشباب والذين يتوافق عمرهم مع عمر شخصيات بوتشيني يمكـن أن يطلـق عليه "أيديولوجيا الشباب" ويعتبر مكوناً للمعنى لسببين، الأول يعتبر دور البطولة – رودولفو وميمي – من بين أشهر وأهم الادوار في العرف الأوبرالي ولهذا السبب يتم أداؤهـما مـن قبـل مغنيين بالغين يكبرون المغنين الصغار في الرواية بعشرات السنين، إن قرار لوهرمـان بالتضـحية بالبراعة الصوتية مـن أجـل خلـق نـوع مـن إثبـات الـذات لـدى المغنـي والشخصـية وكـذلك الجمهورهذا القرار كان يغذيه جزئياً طلب دار الأوبـرا الاسـترالية بـأن عليـه أن يـنقح الأوبـرا ويجعلها أكثر تشويقاً لجمهور الشباب.



اللوحة رقم (8) : مسرحية بوتشيني من إخراج باز لوهيرمان(1993)

لقد قضينا مدة ستة أشهر في البحث والتدقيق وتوصلنا في النهاية إلى القرار بأنه عندما كتب بوتشيني "لابوهيمي" لم تكن الأوبرا سيدة عصرها بل كان التليفزيون، ولذلك أصبحت مهمتنا هي انتزاعها من هذا العالم البعيد البالغ التحفظ وضمها إلى عالم قريب من السينما مشهور وعريض وقادر على التواصل مع كل أنواع الجماهير (برير مبرنتر 2004).

السبب الثاني، بعيداً عن اسناد أدوار البطولة لمغنين صغار جذابين يقدمون بلاشك إمكانية أكبر لاثبات ذاتهم أكثر من لوسيانو بافروتي وميريلا فريني، فإن لوهرمان يوجه المغنين بحماس شديد حيث يبدو على تفاعلهم البدني الحيوية والتلقائية الطبيعية على عكس انطباعنا المعتاد عن المغنيين التقليديين الذين يركزون أكثر على إمكانياتهم الصوتية أكثر من الجوانب العاطفية.

إن النقطة الثانية الأساسية هي تحول المشهد من عام 1830 إلى عام 1957، وكان هذا الاختيار هو النتيجة الطبيعية للبحث والتدقيق والتحديث، وبدلاً من صبغ الرواية بصغة استرالية ظلت في مشهدها المكاني الأصلي مع وجود تحديث مؤقت، فقد وفرت باريس في أواخر خمسينيات القرن العشرين خلفية قاصرة اقتصادياً إلا أنها

كانت في نفس الوقت قريبة من الجمهور، حيث يقوم مارسيلو وهو صديق رودولف بتصميم لوحات العرض على نسق جاك بولوك، أما لوهرمان فيحذو حذو بوتشيني باستثناء الفصل الثالث، ويذكر أن الأحداث الأصلية تحدث خارج أبواب باريس حيث يطلب العمال الدخول، وفي العمل الذي أخرجه لوهرمان تقع الأحداث على الحدود الفرنسية البلجيكية قبل الأسوار العالية والأسلاك الشائكة وأبراج المراقبة، ويوحي هذا المشهد بأن عالم معسكرات الاعتقال ومعسكرات أسرى الحرب لا يزال قريباً، وينسجم اليوم مع صور "القلعة أوروبا" كحاجز ضد الهجرة غير الشرعية، وعلى الرغم من هذا التحديث يظل العمل الأصلي وعمل لوهرمان قريبين من بعضهما كما أنهما لا يمثلان أي نوع من "السيطرة الغذائية" وتمثل المرحلة أيضاً حالة الوجودية والسمات العبثية التي كانت تميز خمسينيات القرن العشرين كما يلاحظ أن أساليب الحياة البوهيمية في القرنين التاسع عشر والعشرين متشابهة بشكل لافت للنظر، ففي الفصل الأول يبدو المشهد بنائياً في إظهاره لغرفة الممثلين العليا، ويلاحظ أن الملمح الرئيسي عبارة عن علامة كبيرة من النيون تحمل اسم "الحب" والتي ترمز إلى شعار كوكاكولا من ناحية كما أنها تعتبر شكلاً إضافياً من أدوات لوهرمان من ناحية أخرى كما نرى في اللوحة رقم 8، ويعود هذا الشعار في فيلم "مولين روج" الذي عرض في عام 2003 والذي ينسجم في أوجه عديدة مع العرض الأوبرالي، وعلى الرغم من أن لوهرمان قد أخرج هذا العرض قبل أن يصبح معروفاً دولياً كمخرج سينيمائي من خلال فيلمه الأول "قاعة الرقص" في عام 1992، إلاً أن العمل المسرحي يشترك في العديد من العناصر مع هذا العمل السينمائي والفيلمين الآخرين روميو وجوليت (1996) ومولين روج (2001)

آريو دانتي

بالمقارنة بشعبية الرواية والمواقف التي تميز عمل لوهرمان "البوهيمي" (1950)، فإن عمل دافيد أولدين " آريودانتي" ينطلق من مجموعة ظروف سابقة مخالفة، وحتى الثمانينيات اختفى هاندل عملياً من المسرح الأوبرالي (وليس من

استوديو التسجيل)، ومن الظاهر أنه في الدليل الأوبرالي المشهور الذي وصفه "مهرجان الأوبرا" (1960) ضمَّن هنري وسيمون عملاً واحداً فقط لهاندل وهو "يوليوس قيصر"، ويشير إلى شكوك عميقة بشأن ملاءمة أعمال هاندل الأوبرالية للمسرح، وشكوك بشأن ما إذا كانت تلك الأعمال تحتفظ بشعبيتها الأصيلة، وهذا مرده إلى مشكلة توزيع الأدوار الرئيسية وخصوصاً النصوص الأوبرالية التي ترتكز على تاريخ مجهول وأساطير شعبية أو موضوعات رومانسية لا تتماشى مع عصرنا لدرجة يستحيل قراءتها بدون أن نبتسم ثم لا نلبث أن نكتئب (سيمون 1989 : 237)

إن عودة هاندل القوية إلى المسرح الأوبرالي في الثمانينيات ترتبط بدون شك بحساسية ما بعد الحداثة، غير مكترثة بالتطابق وتستعين بالعديد من مستويات الغناء التي خلقت انطباعاً جمالياً مفتوحاً أمام اتجاه جديد أكثر تجدداً للأعمال الاوبرالية لهاندل، وفي الواقع، يمكن للمرء القول بأن هذه العناصر بالتحديد هي التي جعلت من أعمال هاندل جذابة بالنسبة للجماهير المعاصرة.

ولأن رواية "آريودانتي" (1735) تعتبر "مادة رومانسية تختلف في أسلوبها عما نراه في عصرنا لا يوجد داعي للتحليل التحويلي، ولأن أولدين ومصمم الرقصات ماك نيل يخلقان عوالم مستقلة حول النص الاوبرالي تحددها بشكل كبير الصورة المرئية فإن الأسلوب البنائي يبدو أكثر انتاجية، والقصة نفسها مأخوذة من القصيدة الملحمية التي كتبها أريوستو في عصر النهضة "أورلاندو فوريوسو" والتي وضعت في قالب أرسطورى له سمة العصور الوسطى وهي فترة بعيدة عن جمهور هاندل، والقصة تتناول الحب والخداع والخيانة حيث تُتهم فيها ابنة ملك سكوتلاندا جنيفرا بشكل غادر بالخيانة من قبل زوجها المزعوم آريودانتي وقد حدث تغيير في تلك الرواية المأساوية في نهايتها عندما يعترف بولينوسو – غريم آريودانتي – بأفعاله الدنيئة على فراش الموت.



اللوحة رقم (9) تصميم إيان ماكنيل في أوبرا آريودانتي لهاندل في دار الأوبرا الحكومية في بافاريا

يعتبر مفهوم التصميم المفتاح الذي يؤدي إلى فهم العمل الفني على الرغم من أنه من الممكن محاولة القراءة النفسية للشخصيات كما كان يفترض أولدين نفسه، وهذا نوع من المجتمعات بدون قيم حيث يعتبر الاستغلال العاطفي والخداع هما الأسلوبان الاجتماعيان المفضلان، حيث يشير المشهد إلى قصر فرساي بما فيه من مرايا ودسائس، وعلى أية حال، يؤدي مفهوم التصميم دوراً أكبر من مجرد توضيح التوازنات بين عام 1735 و 1995، حيث يدور التصميم المسرحي عند ماك نيل حول مبدأ التحويل كما يشير إلى مرحلة الباروك التي تركت آثاراً رائعة، ولكن يبقى مسرح ماك نيل عبارة عن مشهد واحد متنوع ويتسع لأية اضافات بجميع أنواعها، فالعنصر المكاني الجوهري هو نوع من قاعة المرايا في مسرح الباروك يعلوها جزء من صور على سقف (لوحة رقم9) وفي جوانب عديدة من العمل يتم تخفيض أسطح عاكسة بحيث تعمل كستائر شفافة تبعد الأحداث خلفها أو كمرايا تسمح للجمهور بأن يروا أنفسهم،

كما أن خلفية المسرح تفتح بين الحين والآخر لخلق مسرح صغير داخل المسرح يعمل على توفير مناظر لجبال بعيدة، أما المشهد الثاني فيتم من خلال تخفيض صور السقف على المسرح حتى تصبح جزءاً من مبنى مُدمَّر على الأرض، ويبدو أن العالم الجميل في الفصل الأول قد تفتت بشكل حرفي، وهذا يصبح يناميكياتها مشهدا للمؤامرة القاتلة بديناميكياتها المدمرة التي تودي بالشحصيفت الرئيسية الي الهلاك، أما المشاهد المتعددة في الفصل الثالث فتمثلها الأسطح العاكسة و التي هي عبارة عن مرايا بالإضافة إلي أنها تمثل حوائط عازلة لساحة المنازلة بين الفرسان ذوي البدلات الحديدية الثقيلة: و هي صورة متقنة للطريقة السيئة في حل النزاعات الرومانسية، فرشاقة ساحة الباروك بالإضافة إلى العالم القديم لفرسان العصور الوسطى حاضرون في نفس الصورة، و يذكر أن هذا المبدأ في العرض البصري المتزامن هو الذي يحدد افضل الإستراتيجيات الجمالية في العرض، فعندما نرى أوبرا لهاندل نواجه بمشكلة معقدة تتمثل في المفاضلة بين ثلاثة مستويات زمنية على الأقل جعلها فريق الإخراج البدأ المحوري للعرض، فالعصر ال **diegetic** (العصور الوسطى)، و الباروك(عصر التأليف) ، و عصر الأداء كلها حاضرة في نفس الوقت.

باختصار، يمكن القول بأن كلا العرضين يوفران مادة كافية للتحليل مستقلة عن الاعتبارات الموسيقية البحتة ، و على الرغم من أن المعرفة الموسيقية مهمة لفهم جماليات الأوبرا ، إلا أنن يجب ألا ننسى أن الأوبرا هي أيضا مسرح و تستخدم نفس الإجراءات المسرحية مثل المسرح الدرامي، هذ بالإضافة إلى أن كلا العرضين يقومان على تفسيرات لنصوص كانت قائمة من قبل و تم تحميلها إلى انظمة أداء تستخدم الرموز : الحركة و الصور و الأصوات.

الفصل العاشر
مسرح الرقص

يمكن أن نتعرض لدراسة تحليل الرقص ، سواء كان باليه كلاسيكي أو مسرح الحركة الحديث بنفس الأدوات التي استخدمت في تحليل وتناول المسرح الموسيقى والمسرح الدرامي ، و هذا ينطبق بشكل خاص على أشكال مسرح الرقص التي تقع بشكل مباشر أو غير مباشر تحت مظلة المسرح الدرامي . ومع ذلك فإن أشكال الرقص التي تجعل الجسد وإمكانياته المعبرة مركز اهتمامها - وهذا هو الحال وبشكل متزايد طوال القرن الماضي ـ فإن الأدوات والطرق الخاصة بالرقص تعتبر مهمة في هذا الصدد فتناول جورج بلانشين للباليه الكلاسيكي الحديث أو للرقص الحديث في عرف ماثاجراهام يتطلب ، على سبيل المثال ، اتجاها متخصصا في الرقص يكون أكثر شكلية من ذاك المطلوب للأعمال المتولدة عن سياق مسرح الحركة الحديث ، ومثل باقي أشكال المسرح ، فإن الرقص يعتمد على أعراف طويلة ومتنوعة . ومن أجل تحليل الرقص ، مثل تحليل الأوبرا ، تعتبر معرفة هذه الأعراف ضرورة لأجل تقدير وفهم العمليات الجمالية في العمل . ومثل كل الفنون ، فإن أشكال الرقص والمتخصصين في الرقص يتأرجحون في الجدل بين الإشارة إلى العالم والإشارة إلى الذات ، الأولى (الإشارة إلى العالم) يمكن بسهولة أن تصل إلى جمهور كبير ، في حين أن الثانية (الإشارة إلى الذات) تتطلب معرفة متخصصة بتاريخ الرقص والباليه ومصممي الرقصات .

العناصر

تتصل التطورات في مسرح الرقص على الأغلب بشكل وثيق بالاتجاهات الموازية في أشكال الفن الأخرى ، فقبل عام 1900 ، كان مسرح الرقص يعني الباليه وكان عادة ما يصب في إطار الأداء الأوبرالي كما أن الابداعات التي قدمها المناصرون للرقص الحر والنجاحات العالمية لباليه راسس " وتعاونهم الوثيق مع فنانين رواد مفعمين بالحيوية أدى إلى الاستقلال الكامل للرقص كشكل من أشكال المسرح . ومنذ ذلك

الوقت اعتبر الرقص نوعا مسرحيا إبداعيا يرتبط بالحركات الطليعية أكثر من أشكال المسرح الأخرى .

أن الطريقة التحليلية المطلوبة لدراسة عمل فني راقص تعتمد بشكل كلي على النهج الفني السائد الذي يستخدمه مصمم الرقصات وكذلك الراقص أو الراقصون . وكما سوف نرى في الأمثلة محل الدراسة ، فإن كلا من الرقص القديم والحديث يمكن أن ينتج أعمالا فنية تدور حول عناصر مثل الشخصية والفعل (سلسلة الأحداث التي تشكل الأثر الأدبي) مثلما الحال في المسرح والأوبرا . ومع ذلك ، عندما تصبح الأعمال الفنية الراقصة متمركزة حول الإشارة إلى الذات ـ كما هو الحال في رقص ما بعد الحداثة ـ فإنه لا جدوى من البحث عن العناصر الدرامية التي غالبا ما تكون غير موجودة بالكلية أو أن تكون موجودة ولكن في شكل بدائي غير متطور . ويصبح من الأفضل أن نركز على مسائل تتعلق بالشكل مثل (علاقة الجسد بالمكان) و القواعد الحركية الجسدية ، و الإشارة إلى شيء ما وخلافه، يذكر أن مصطلح " فعل " من الصعب تعريفه أو تفسيره في فن الرقص ، ففي المسرح الموسيقي والدرامي ، رأينا أن المصطلح يأخذ تحت مظلته تمثيل النص المسرحي المتواجد من قبل والذي يتمتع بكينونة فنية مستقلة بمعزل عن الأداء التمثيلي مثل "هاملت" كمسرح ، و"مدام باترفلاي" كنص أوبرالي موسقي ، مثل هذه العلاقة يصعب تحديدها في المسرح الراقص . وعوضا عن ذلك هناك ثلاثة أنواع :

(1) الموسيقى والنص الأوبرالي ووضع الألحان الخاصة بالرقص الذين يشكلون وحدة واحدة تتواجد في شكل مسجل كتابيا وهذه هي الحال بالنسبة لمعظم أشكال الباليه في المجموعة الكلاسيكية والتي تقدم على المسرح بشكل كبير أو قليل اعتمادا على النص الأصلي .

(2) النوتة الموسيقية : و هي التي تستخدم فقط كنص مسرحي ، والتي تمت صياغتها بطريقة جديدة ، فموسيقى سترافينسكاي للعمل الفني المسمى " مذهب الربيع " توجد في عدة ألحان راقصة (خاصة بالرقص) مثل (فاسلاف نيجنسكاي ، ليونايد ماسين ، ماري وجمان ، كينيث ماكميلان ، موريس بيجارت ، بينا باوسك ، أو ريوستون مالدوم) (انظر فصل 11) ، والذي لم

يعترف بأي منهم كما أن مثل هذه الأعمال هي اصطلاحيا متداخلة النصوص لأنها بشكل مباشر أو ضمني تشير إلى الحان راقصة موضوعة مسبقا .

(3) النوع الثالث : و هو اللحن الراقص الذي يكون جديدا تماما حيث يختار واضع الألحان الراقصة الموسيقى التي جمعها لأغراض أخرى ويخلق سلسلة جديدة من الحركات للراقصين وهذه هي القاعدة السائدة في الرقص الحديث .

تحدد كل من هذه التعريفات اتجاها تحليليا مختلفا ، فتحليل الباليه الكلاسيكي المستند على اللحن الراقص الأصلي لماريوس بيتيبا يركز على حركات الراقصين المنفردين وفرقة الباليه ، وربما على التنوعات البارعة لعمل مألوف و يتطابق النوع الثاني مع العلاقة بين النص والتمثيل والذي نعرفه من المسرح الموسيقى والمسرح الدرامي حتى إذا كان هناك لحن راقص متواجد وغير مستخدم بشكل صريح ، فإن معرفة الألحان الراقصة القديمة من قبل الفنانين وكذلك المتفرجين يمكن أن تكون إشارة إلى النص متداخل التحليل و يجب أن يأخذ في الاعتبار هذه العلاقة ، وكذلك التركيز على العناصر الأخرى مثل الحركة وأساليب الرقص (القديم المحدث ، الحديث ، ما بعد الحداثة ، وخلافه) ، الشكل والقصة ، الملابس ، المشاهد الخلفية ، و إذا كنا بصدد تحليل عمل جديد تماما ، فإن الاتجاه يجب أن يكون حقيقيا وفعليا و قد تضم نقط الانطلاق أعمالا أخرى لنفس مصمم الرقصات أو معالجات أخرى لنفس الموضوع.

حتى نهاية القرن التاسع عشر ، كان الغرض من تأليف العمل في المسرح الراقص يشبه مثيله في المسرح الموسيقى ، فالكاتب بإمكانه أن يقدم سيناريو غالبا بالتعاون الوثيق مع واضع الرقصات ، ثم يتم تمريرها بعد ذلك إلى الملحن ثم يقوم مصمم الرقصات بتحويل النصوص اللغوية والموسيقية إلى " لغة " أو " أسلوب " من الحركات . هذه " النصوص المشتركة "يتم كتابتها بعد ذلك في شكل خاص من الرموز تصبح قابلة لإعادة صياغتها مرة أخرى من قبل مجموعات أخرى ، و يذكر أن تقسيم الغرض المتعلق بتأليف العمل بين الفنانين المختلفين له أهمية خاصة من أجل تحليل المسرح

الراقص ، مثله مثل الفكرة الرومانسية للمؤلف الأصلي والتي في هذه الحالة يصعب تحديدها أو تعريفها . ومع ظهور أشكال الرقص الحر بداية من 1900 فإن هـذه المعضـلة تـم التوصـل لحلها ، لدرجة أن -مع استثناء الموسيقى- الشخص نفسه بإمكانه أن يكتب السيناريو ويصمم الرقصات ويكون هو نفسه مؤدي الرقصات الرئيسي ، و من الأمثلة المهمة على هذه الحركـة : ازادورا دانكن ، لوي فولر ، راث سانت دينس وماري وجمان ، هؤلاء لم يكونوا فقـط راقصـين بل كانوا أيضا مؤلفين .

تحليل الحركة : التدوين ، علم الإشارات و الأيديولوجيا

بغض النظر عن نوع العمل المزمع تحليله، فإن العامل الرئيسي هو ترجمة الحركـة المستخدمة ومهما كان ما يحاول العمل الفني الراقص أن يؤديه أو يشير إليه ، فإن ذلـك كلـه يتم وبشكل أساسي من خلال الجسد (على الرغم من أن هذه الأيام ليس مـن المسـتغرب أن تستخدم اللغة في المسرح الراقص) ، لقد استخدمت الدراسات المتعلقة بفن الرقص وطـورت أساليب عديدة للكتابة عن الجسد . بادئ ذي بدء ، تعد مسألة التدوين شيئا أساسيا و أقدم أشكال التدوين لفن الرقص التي ترجع إلى القرن الخامس عشر ، حيث استخدمت كنوع مـن تنشـيط الـذاكرة للراقصـين ومصـممي الرقصـات ، فالدراسـة الأكاديمـيـة للـرقص بشـكل عـام والحركة بشكل خاص ، على أية حال ، لم تظهر سـوى مـن قـرن مضى ، و عـلى الـرغم مـن أن تقنيات التدوين قد تطورت من أجل دراسة فن الرقص ، فإنه مع بعـض التعـديلات الصـغيرة يمكن أن يتم استخدامها أيضا في دراسة الحركة بشكل عـام ، وكـذلك في المسرح الـدرامي ومـا بعد الدرامي ، وكما لاحظنا عدة مرات ، فإن الأهمية المتزايدة لمسرح ما بعد الدراما أدت إلى إعادة تقييم ناقدة للدور المحوري المزعوم للغة ، وأدت إلى تركيز مشابه على الجسـد كعامـل معبر بديل عن اللغة .

في النصف الأول من القرن العشرين ، طور مصمم الرقصات الألمـاني والباحـث في الحركات الجسدية رودولـف فـون لابـان (1879 ـ 1958) طريقـة لتسـجيل الحركـة

والتي تعرف اليوم باسم تدوين لابان ، و المبدأ الأساسي لهذه الطريقة هو العلاقة بين الجسد والفراغ المحيط (الفضاء التجريدي) والذي يشير إلى موضع الجسد في الفراغ والطريقة التي يستخدم بها هذا الفراغ . ويعرف الفراغ التجريدي مكانيا على أنه المنطقة التي بوسع الأطراف الوصول إليها (الأقدام واليدان) دون تغيير في وضعه . بالإضافة إلى هذه الصفات المكانية للحركة ، ميز لابان الصفة الحركية للتعبير الجسدي والذي عرفه على أنه حركة ، وفراغ ، وجاذبية ، وزمان . هذه الفئات تعرف بالحركة، و تعتبر طريقة تدوين لابان طريقة دقيقةـ و لكن على الرغم من كونها مقدمة تقنيا بشكل ما لوصف كيفية استخدام الحركات ، إلا أنها مع ذلك لم تقدم طريقة لتحليل البعد الدلالي للجسد موضع الحركة .

فوق ذلك ، من أجل تنظيم أكبر لتحليل الحركة ، ، لحساب الطريقة الي يمكن بها لحركة الجسد أن تعطي معنى ، فإنه من الضروري أن نرجع إلى علم الرموز والحركات ، ومثل كل أشكال الوصف الرمزي ، تعتبر مفردات الرموز أكثر نفعا في تحديد كيفية صياغة المعنى أكثر من تفسير كينونة معنى معين ، فعلم الرموز البنائي يميز ما بين دلالة الألفاظ و تركيب الجملة وعلم بناء وتركيب الجملة يشير إلى الطريقة التي يتم بها ربط العناصر معا كي تؤدي إلى ترابط منطقي . أما علم دلالة الألفاظ فهو يشير إلى مجال توليد المعاني .

لو تحولنا في البداية إلى مستوى التراكيب أو البناء ، فبوسعنا سيرا على خطى جانيت ارشيد (1988) أن نميز بين خيارين رئيسيين لتحليل :

1ـ المنظور التزامني الذي يركز على لحظات معينة من الأداء ويحاول أن يوقفها كما هي كي يربط الأجساد بالفراغ بعضها ببعض ولدراسة أشكال محددة .

2ـ المنظور الحركي الذي يدرس كيف يمكن لأنواع من الإشارات الجسدية أو الصفات الخاصة - على سبيل المثال قفزة ، أو مجهود خاص أو شكل خاص - أن ترتبط ببعضها البعض خلال الأداء ، و يركز التحليل الحركي على العلاقة بين النمط والتفسير .

يجب أن نؤكد على أن هذين المنظورين غير منفصلين وإنما يجب استخدامهما معا في الحقيقة ، و أي شكل من تحليل الأداء يحتاج إلى إيجاد توازن صحيح بين

التحليل التزامني والتحليل الحركي .، و بالحديث الآن عن البعد الدلالي ، فإننا نجد في دراسة سوزان لي فوستر تحت عنوان " تفسير الرقص : أجساد وموضوعات في الرقص الأمريكي المعاصر (1986) ، نجد فكرة أشكال التعبير ، والتي أدخلتها سوزان على تحليل الرقص ، حيث عرفت فوستر أربعة أشكال رئيسية : المقلد ، التعبيري ، المجازي ، المنعكس . هذه الأشكال الأربعة تشير بدورها إلى مستويات دلالية مختلفة حيث يمكن للأجساد أن تولد معاني ويمكن للمشاهدين أن يستنتجوا هذه المعاني ، ومثلما الحال مع المستويين المتعلقين بالتراكيب والبناء ، فإن الأداء لا يقتصر على شكل واحد من التعبير لكنه يمكن أن يعرف أحدهما على أنه السائد أو الأبرز وضوحا ، يقوم النوع التقليدي على توافق بين حركة معينة وبين العمل المقدم ، فالحركة هي تعبير أيقوني عن العمل المؤدى أو الذي تؤدي الشخصية رقصاته ، أما النوع التمثيلي / التعبيري فيركز على الصفات الخاصة للإشارات الجسدية و هذا يتم بالتكرار أو بأشكال أخرى مما يؤدي إلى تولد المعنى ، أي أننا ندرك بعض الحركات على أنها ذات معنى معين .

لا يحاول النوع المجازي أن يقلد أو أن يخلق شكلا أيقونيا أو دلاليا ، بل يخلق إطارا رمزيا للإشارة خاص به ، و يذكر أن الحركات أو الأفعال المعينة لها أهمية دلالة لأنها لا تتطابق مع أنماط المعاني المتداولة في الحياة اليومية ، أما النوع المنعكس فيشير إلى أن الحركة أو الحركات هي نفسها ما يشير إليها الأداء في هذه الحالة ، فالرقص يتمحور حول الرقص ، و ربما تكون هناك إشارات إلى أساليب الرقص القديمة مثل الباليه الكلاسيكي.

لقد أكدت الاتجاهات والأدوات التي تم التطرق إليها حتى الآن على الأوجه الشكلية للأداء و لا يبعث هذا على الدهشة عند الأخذ في الاعتبار المصطلحات الدلالية ذات المعنى والتي يستخدمها العديد من الباحثين ، ومثل كل أشكال الأداء الأخرى ، فإن الرقص ـ لكونه يعتمد على الجسد بشكل كبيريؤكد على كيف يمكن للأجساد ان تنتهك وتنقد الأعراف الاجتماعية ، فالجسد ، بالطبع ، وجود أو كينونة تحوي العديد من القواعد والشفرات التي تحدد من قبل النوع ، و العرق ، والعمر ، والماضي لذا فإنه ليس بمدعاة للدهشة أنه طوال السنوات العشر الماضية أو ما شابه

ذلك طبق الباحثون في مجال فن الرقص وكذلك الفنانين النقاشات الخاصة بالنظرية النقدية (انظر فصل 5) على ظاهرة الرقص ، و يذكر أن معرفة هذه النقاشات أمر ضروري لفهم فـن الرقص المعاصر ، على الرغم من أن الرقص المعاصر ينقسم إلى عدة اتجاهات أصغر وتوسعات والتي يمكن فقط لخبراء فن الرقص أن يحصوها بدقة ولكونه تجريبيا فإنـه يصـعب أن تميـزه عن بعض أنواع الأداء في مجال مسرح ما بعد الدراما .

إن شكل الرقص (سواء القديم أو الحالي) والـذي حـاز عـلى اهـتمام كبـير هـو ذاك المتعلق بالجنس من حيث الذكورة والأنوثة و حاز علي قدر كبير من المناقشات التي انتشرت سريعا في المجال المتعلق بالمساواة أو حقوق المرأة ثم بعد ذلك في نظرية الجـنس مـن حيـث الذكورة والأنوثة و كذلك قام الباحثون في مجال الرقص بدراسة تقسيم الجنس في هـذا الفـن و على الرغم من أن جل الاهتمام كان ينصب في البدايـة عـلى الراقصـة وأيقونتهـا الرئيسـية ، راقصة الباليه ، (انظر هانا 1988) فإن التعقيـد الكبـير لنظريـة الجـنس مـن حيـث الـذكورة والأنوثة أدى إلى جدل عقـيم بشـأن الاختلافـات الجنسـية ، و قـد ركـز بـيرت (1995) جـل اهتمامه على الراقص الذكر على أنه (الآخر) في تأريخ فن الرقص الذي قد يكـون قـد عمـل على طمس الاختلافات بين الجنسين بتركيزه عـلى المسـائل الشـكلية ، أو جعلـه الراقصـة هـي النموذج أو المعيـار ، وفي حـين أن الباليـه الكلاسـيكي والـرقص الحـديث طبقـا لتعـاليم مارثـا جراهام يميل إلى جعل الاختلافات في الجنس شيئا أساسيا ، فإن الرقص المعاصر يرتبط بأنمـاط مقولبة للجنس ويظهر بناءها بنفس الطريقة التي تظهرها نظرية الجنس فلسفيا .

التحليل : بتروشكا وانتراشيليز

يمثـل العمـلان المختـاران للدراسـة والتحليـل- بتروشـكا وانـتر اشـيليز - الـذخيرة الكلاسيكية والذخيرة الحالية على الترتيب (انظر جدول 8) .

جدول 8 نماذج من تحليل الأداء : مسرح الرقص

التحليل البنائي	التحليل الأيديولوجي
بتروشكا (1911) محاكاة ساخرة من أربع فصول	انتر اشيلز (1996) المسرح الجسدي تصميم الرقصات : ليود يوصن .
سيناريو : الكسندر بينوس وايجور سترا فيسكاي	الإخراج التلفزيوني : ليود ينيوصن .
تصميم رقصات : ميشيل فوكين .	تصميم : مايكل هويلز
موسيقى : أيجور سترافيسكاي	مخرج الفيلم : كلارا فان جول
تصميمات : الكسندر بينوس إعداد خشبة المسرح : عرض شرفيتا يد في سانت بيترسبيرج 1930 . المصدر : رقصات باليه أوبرا باريس	المصدر : تسجيلات مرئية للرقص المخصص للعرض في المنزل من نوعية النظام أو مجموعة اسطوانات مرئية رقمية من أعمال فرقة **DV8** ارثاوس
2ـ التحليل	(2) التحليل
(أ) تقسيم العمل إلى مشاهد ومشاهد ثانوية . (ب) تقسيم الشخصيات إلى مجموعات وأنواع طبقا للظهور والحركة . (ج) مناقشة العلاقة بين عالم العرائس والعالم الحقيقي .	(أ) على أساس التجاوب النقدي قم بتحليل مشاهد مختارة على أساس الحركة ـ التفاعل والفكرة أو المفهوم . (ب) مناقشة الصلات المتداخلة نصيا مع بتروشكا (إعدادات خشبة المسرح ـــ العرائس).
3ـ النتائج	(3) النتائج
مناقشة مسالة تناسق الزمان والمكان ، تناول العلاقة أو الصلة بالحداثة وبالأخص الرمزية.	دراسة سلوك مجموعة الذكور ـ التعليق على الراقص والرقص في التاريخ المتعلق بفن الرقص .

يشار إلى أن كلاالنوعين من التحليل متاحان للطلاب غير المتخصصين في فن الرقص لأنهما يتبعان - على المستوى السردي الروائي على الأقل - العناصر المعروفة للمسرح الدرامي فكلا العملين يحويان الأبعاد الخاصة بالشخصية والسرد الروائي ، على الرغم من أنهما يستخدمان بطرق مختلفة تماما .

إن الملخص الآتي معد كعينة إرشادية للطلاب للتعرف على هذين العملين وليس من شأنه بالضرورة أن يقدم إجابات حاسمة شافية .

بتروشكا

يعد بتروشكا واحدا من أهم أعمال باليه راسيس وينتمي إلى المجموعة الوجيزة الخاصة بالباليه الكلاسيكي ، على الرغم من أنه يختلف كثيرا عن مجموعة الأعمال المعروفة في القرن التاسع عشر . لهذا السبب من السهل أن تحصل على معلومات بشأن أصله ونشأته وتعد الكيفية التي نشأ عن طريقها ذات أهمية كبيرة ، حيث قام فريق من الفنانين ذوى الشأن أمثال مصمم الرقصات ميشيل فوكين والمصمم الكسندر بينوس والملحن أيجور ستارفينساكي ، وشارك كل من الكسندر بينوس وايجور سترافينسكاي في كتابة السيناريو . كل هذه المعلومات متاحة في أي كتاب إرشادي عن الباليه وكذلك على الشبكة العنكبوتية ويجدر بنا أن نطلع أيضا على الكتابات الأكاديمية مثل بيماونت (1981) ، بير (1988) حيث إن النسخة المقدمة من قبل باليه أوبرا باريس تتبع الرقصات والتصميمات الأصلية ، و بالتالي فإن التحليل يعد فعليا وأصيلا أكثر من كونه تحويليا .

على الرغم من وجود بعض الأوجه التحويلية أو بعض التغيرات في نسخة باليه أوبرا باريس ، إلا أنها ليست تعديلات محورية وهي بالطبع ليست ذات صلة بالتحليل التمهيدي فكلمة الأصلي أو الفعلي تعني في هذه الحالة توضيحا وتفسيرا للمفاهيم

الجمالية حول وداخل العمل ، كما إنها تركز على العناصر الداخليـة مثـل المفـاهيم الزمانيـة والمكانية والوظائف الرمزية والشخصيات .

تعد أفكار فـوكين عـن إصـلاح الباليـه ذات صـلة بالموضـوع حيـث قـام بتلخيصـها وإرسالها في خطاب شهير لجريدة التايمز 1994و قد حدد فـوكين في هـذا الخطـاب كيـف أن تصميم الرقصات في باليه راسيس يحاول أن يكسر حاجزالتقاليد القديمـة للباليـه الكلاسـيكي ، والنقاط المهمة هي العلاقـة بـين الحركـة الفرديـة والفعـل الـدرامي والتقليـل مـن الإيمـاءات التقليدية لصالح الحركات الفردية والذي اوضح تـأثير تعـديل ستانيسـلا فيسـكي عـلى المسرح الواقعي الطبيعي كما أننـا نجـد في قلـب التعـديل الـذي أدخلـه فـوكين تقاربـا بـين الـرقص والمسرح الـدرامي ، وهـذا هـو السـبب وراء أن بعـض رقصـاته يمكـن فهمهـا مـن قبـل غـير المتخصصين في فن الرقص .

أخيرا يجب أن نفهم معنى الاسم الـذي يشـير إليـه العنـوان ففـي الـرقص الـروسي بتروشكا هو دمية متحركة ليست مختلفة عن بانش ، وتشبه كوميديا دي لارت وهـي مظهـر شائع في مدن الملاهي وبتروشكا لها أصول في التراث الشهير وفي نفس الوقت لهـا صـدى فنـي واسع .

لو بدأنا بالبناء الأساسي للعمل- لدراسة وتحليل هذا العمل - فإننا نجده يتبع سير مجريات اليوم في سوق القديس بيترسبيرج باتر ، احتفـال في وقـت الكرنفـال ، يبـدأ العمـل بجمـوع مـن النـاس في السـوق : أول مشـهد يتـأجج بظهـور السـاحر الـدجال ومعـه كشـك العرائس حيث تقوم عرائسه الـثلاث ـ بتروشـكا وراقصـة الباليـه والمغـربي بتقـديم العـروض للمارين ـ المشهد الثاني تدور أحداثه في غرفـة بتروشـكا ، أمـا المشـهد الثالـث نجـده في غرفـة المغربي ، حيث نرى تنافسا بين بتروشكا والمغربي للفوز بقلب راقصة الباليه ، أما المشهد الرابع فتدور أحداثه مرة أخرى في السوق حيث يستمر العراك بين بتروشكا والمغربي ويصـل لذروتـه عند موت بتروشكا وينتهي الباليه بظهور بتروشكا ثانية فوق سطح مبنى وهو يوبخ الدجال .

يمكـن تقسـيم الشخصـيات إلى مجمـوعتين رئيسـيتين : الجمـوع في السـوق والذين يمكن تقسيمهم بدورهم إلى مجموعات فردية وجماعيـة- الشخصـيات الفرديـة أمثال عازف الأرغن اليدوي في الشارع ،و الشرطي ، والراقصة (والتي يمكن تمييزها مـن

خلال الموسيقى وكذا من خلال الرقص) وكذلك الدمي الثلاث و كل دمية لها خصائصها المميزة لها وذلك من خلال الموسيقى والحركات والملابس والمكياج . وكل دمية لها أسلوب حركي يماثل حركات العرائس في رقصات موكين ، يرقص بتروشكا رقصة تتحرك فيها يداه ورجلاه إلى الداخل مظهرا طريق مشي مضطربة خرقاء (أن ديدانز) في حين يمشي المغربي وهو يمد أطرافه إلى الخارج أما راقصة الباليه فهي تجسد راقصة الباليه الكلاسيكي حيث ترتكز على أطراف أصابعها وتؤدي فقط حركات ميكانيكية كما أصبح رقصها نوعا من التعليق على الحركات التقليدية لراقصة الباليه الكلاسيكية، و يشار إلى أن الباليه له بناء زمني ومكاني معقد فالمشهدان الأول والرابع يشكلان الإطار الذي يدور فيه المشهدان الثاني والثالث و الإعدادات الهيكلية لخشبة المسرح هي عبارة عن كشك العرائس في ميدان السوق ، لذا فنحن أمام موقف مسرحي داخل المسرحية نفسها ولأن المشهدين الثاني والثالث يدوران في الكشك الخاص بالعرائس وفي حجرات بتروشكا والمغربي على الترتيب ، فإن العمل بشكل مباشر يأخذ بعدا ثانيا للحقيقة - العالم التجريبي لسوق باتر لا يتوافق مع عالم الدمى .

حجرات الدمى مختلفة تماما فحجرة برتوشكا صغيرة وتشبه الزنزانة في السجن ويقع في منتصفها صورة للدجال الذي يحكمهم ، أما غرفة المغربي فهي حسية ويتمثل ذلك رمزيا بالسرير ، والفواكه غريبة الشكل وكذلك النخيل الذي يزين الجدران ، و على الرغم من أن هاتين الحجرتين مختلفتان تماما إلا أنهما مرتبطتان ، على الأقل في تصميمات الرقصات الأصلية لفوكين ، و في نهاية المشهد الثاني يقفز بتروشكا من نافذة زنزانته ليهبط في حجرة المغربي ، و يذكر أن هذه القفزة تمثل نوعا من الصلة الزمانية بين المشهدين والتي تتحدى الوقت التجريبي لأن نهاية المشهد الثاني وبداية المشهد الثالث لا يبدوان متتابعين ولكن بالأحرى متوازيين . هذا البناء المذهل وغير المعتاد في استخدام الزمن يستمر عند الانتقال من المشهد الثالث إلى الرابع ويبدو المشهد الرابع وكأنه متواز مع المشهدين الثاني والثالث . يشتعل الصراع بين بتروشكا والمغربي في المشهد الثالث ويصل إلى العالم الحقيقي في السوق في المشهد الرابع، لا يظهر بتروشكا الفرق بين العالم الحقيقي وغير الحقيقي بكلمات واضحة توضح الفرق بينهما ولكن بدلا من ذلك تداخلات غريبة بين العالمين ومثلما أن إعادة

ظهور بتروشكا في نهاية عرض الباليه جعلنا نتساءل عن الفرق بين الحقيقة والخيال ، عالم العرائس وعالم البشر ، عالم الأحياء وعالم الأموات ، كذلك فعل التناسق الزمني والمكاني غير الواضح للمشاهد الأربعة والذي دفعنا إلى إعادة النظر في أنماط تفكيرنا وفهمنا، إن هذا التمثيل الراديكالي نوعا ما للزمن غير المتتابع والمكان الذي لايتبع قواعد نيوتن تم تقويته وتعزيزه من خلال تعليق سترافينسكي الذي قرر أن بتروشكا يجب أن يشاهد الرقصات الخاصة بالمشهد الرابع من خلال فتحة في زنزانته ، وكذلك على المشاهدين أن يتابعوا الأحداث من خلال النظر في هذه الزنزانة أو الحجرة ، بذكر أن العلاقة الزمانية والمكانية بين هذين العالمين تساعدنا في فهم ذلك العمل والإبهار الذي مازال يجد طريقه إلى قلوب الناس ويجعله عملا حديثا يتسم بالثقل الفني

في ختام تناول هذا العمل تجدر الإشارة إلى أن " تناول بتروشكا كعمل يتسم بالحداثة ، فالانبهار بالدمى يعتبر الفكرة أو الموضوع الرئيسي للمسرح الرمزي والذي نجده في مسرح موريس ماتيرلينك وكذلك مسرح ادوارد جوردن كريج كما أنه يؤكد على استخدامه للشخصيات من خلال حركات فردية متميزة ، بما في ذلك أفراد الجموع في المشاهد التي تحتوي على جمع غفير من الناس ، و ثمة عناصر أخرى للحداثة هي مشاهد المسرحية داخل المسرحية وتعدد المنظورات الناتجة عن الانتقالات بين عالم العرائس والعالم الحقيقي ، و أخيرا ، فإن "بتروشكا" يمكن تفسيرها على أنها محاولة لسبر أغوار طبيعة الخداع المسرحي نفسه .

انتراشيليز

أكثر من كونها عمل راقص تعتبر " انتراشيليز " عملا مسرحيا ساحرا يؤدي ويقدم علي المسرح بشكل رائع ، (صنداي تيليجراف)

لقد أصبح المسرح الجسدي (**DV8**) والذي أسسه الراقص الاسترالي ومصمم الرقصات ليود نيوصن عام 1986 ، من أبرز الفرق المسرحية التي تستلهم

الرقص الانجليزي خلال العشرين سنة الماضية ، و قد قدمت هذه الفرقة خمسة عشر عملا وعدة أفلام وساعدت في صياغة معنى المسرح الجسدي : طبقا لكلام أحد النقاد في فن الرقص يعتبر المسرح الجسدي مزيجا من الرقص والدراما المسرحية والتي تربك هؤلاء الذين يفضلون أن تكون الفنون واضحة التصنيف (واطسون 1995) ، كما أن هذا الارتباك هو ما جعل أعمال فرقة المسرح الجسدي **DV8** متاحة لغير المتخصصين في فن الرقص ، ولذا فهي ذات صلة بالتحليل الخاص بالعمل الفني ، يشار إلى أن "انتراشيليز" هي واحدة من أنجح أعمال الفرقة المسرحية و قد قدمت على المسرح لأول مرة عام 1995 وأعيد تقديمها عام 1997 و 1998 أما النسخة الفيلمية التي انتجتها إذاعة البي بي سي عام 1996 ، فقد حصدت عدة جوائز والتحليل المزمع عمله يعتمد على النسخة الفيلمية وليس على العمل المسرحي .

قبل أن تبدأ في التحليل عليك مشاهدة الفيلم و حاول أن تدون البناء الأساسي للعمل طبقا للاعدادات المسرحية وخروج ودخول الشخصيات وقد يكون من المفيد أن تقوم بعمل جدول وصفي للأحداث مستخدما الساعة أو المؤقت في الجهاز المشغل للاسطوانات المرئية أو جهاز الفيديو . هذا غالبا ما يستخدم في الدراسات الخاصة بالأفلام لكن هذا الجدول سيعني أكثر بالحركات والتفاعل أكثر من اهتمامه بزاوية الكاميرا والأدوات الفيلمية الخالصة ، و تعتمد درجة الوصف على نوع التحليل المستخدم .

الزمن بالدقائق	المكان	الحدث
صفر	غير محدد	أشكال مبهمة لذكور في النافذة .
1	غرفة النوم	رجل في السرير مع دمية بالونية منفوخة لممارسة الجنس
2	غرفة النوم	صوت نسائي على جهاز الرد على المكالمات الهاتفية ، رجل يتجه نحو المذياع لخفض صوته .
3	الحانة	رجل يدخل ويهندم من هيئته أمام المرآة . العديد

		من الرجال يدخلون
4	الحانة	رجل يدعى ليام ، يبدأ في الغناء على موسيقى مسجلة تتم مقاطعة الرجل بموسيقى صادرة من جهاز الفونوغراف الآلي الذي يعمل بوضع نقود معدنية داخله ويتم السخرية منه .
5	الحانة	رجلان يتراقصان معا في شكل ثنائي حول مائدة القمار ، الحركة تتكون من مزاح ثقيل ، مصارعات ، قفزات وأغاني .
6	الحانة	ثنائي بأقداح البيرة .
13ـ11	الحانة	يدخل غريب , تتغير الموسيقى من موسيقى الروك إلى موسيقى الفالين , المجموعة ترقص على أنغام الموسيقى الجديدة ويتجاهلون الغريب الذي يلبس قميصا وبنطلونا برتقالي اللون .

14	الحانة	يسخر روس من الغريب ويصدر إيماءات بذيئة ويحمل قدحا من البيرة أمام حجره ويشير إلى صدره .
15	الحانة	يهجم رجلان على الغريب والغريب يحرر نفسه من قبضتهما ويخلع قميصه وبنطاله ليظهر زي السوبر مان.
16	الغناء الخلفي	يحمل الغريب السوبر مان إلى الخارج من قبل الرجلين الآخرين ويقذف به إلى الحائط
40 ـ 42	الغناء الخلفي	يظهر ليام ومعه دمية روس ويقذفها إلى الرجلين الآخرين اللذين يلعبان بها .
43	الغنـــــــاء	يتحول اللعب إلى إساءة جنسية وفي النهاية يتم

	الخلفي	اغتصاب الدمية بواسطة زجاجة البيرة .
44	الغناء الخلفي	يجلس روس يهدهد الدمية المحطمة ، الأخرون يعبرون ويتركون الحائط ببطء ويغنون بعض الأبيات من أغنية"القدس" ، روس يصيح فيهم .
45	الغناء الخلفي	رأس دمية تظهر عبر الجد ران ، ويسمع صوت أغنية ": الحلم المستحيل " ويرى الغريب يمشى فوق سطح الحانة .
		النهاية

يوجد لفرقة المسرح الجسدي **DV8** موقع الكتروني رائع على الشبكة العنكبوتية **WWW.dv8.couk** (آخر مرة تم الدخول على الموقع يوم 29 فبراير 2008), و يمكنك أن تجد معلومات عن "انتراشيلز" في الأرشيف الذي يحوي عددا من المقالات النقدية بكامل نصوصها, و على أساس هذه المقالات النقدية يمكن أن تحصل على تجاوب نقدي هل هناك نقاط واضحة للموافقة أو الرفض ؟ بعض النقاد يتهمون نيوصن بأنه يخلق انماطا مقولبة ضد المرأة (المرأة الوحيدة الموجودة هي الدمية البالونية المنتفخة) هناك أيضا رفض بشأن شخصية الغريب هل هو يظهر بوضوح على أنه شاذ ؟

بما أن العمل هو بشكل واضح يسبر اغوار الحالة الذكورية بالأخص في مظاهرها المتعلقة بالسكر (شرب الكحول) والإقبال عليه بنهم ، فإن تساؤلات بشأن البناء المختص بالنوع سوف تظهر بشكل جلي في هذا التحليل , و يعني هذا أن اتجاهنا في هذا العمل سوف يتبع بشكل موسع الأطار النظري الايديولوجي . وكما سبق أن اوضحنا فإن دراسة الرقص الحديث (هانا 1988 ، بيرت 1995) قد جعلت جل اهتمامنا الانماط المتكررة للجنس المتغير والتي ظهرت جليا في الرقص في القرن العشرين .

إن الدراسة التي قام بها بيرت تحت عنوان "الراقص : الأجساد, و العرض المسرحي ، والجنس" تحوي إشارة إلى نيوصن وفرقة **DV8** وتعد دليلا ضروريا لدراسة

وفهم "انتراشيليز" ، و ثمة دراسة أخرى ذات شأن قام بها عالما النفس بلتشيروبولاك تحت عنوان "في زمن الأبطال طريحي الأرض : إعادة خلق الذكورية" (1993) حيث يتناول المؤلفان موضوع الرجال في العصر الحديث واستخدامهم للأبطال الزائفين كنماذج مثل اشيليز والتي ليس بوسعها أن تمدنا بأي توجيه في العصر الحديث ، كما أن أن الموقع الإليكتروني لفرقة **DV8** يشير بوضوح إلى الدراسة التي قام بها جونا ثان راثرفورد بعنوان "صمت الرجال : مأزق بشأن الحالة الذكورية" (1992) .

إذا تخطينا الفرضية القائلة بأن العمل يعد فحصا للحالة الذكورية (والذي هو كذلك بشكل واضح) فإنه يجدر بنا أن ندرس التفاعل الذكوري في الأعراف الاجتماعية في الحانة المخصصة كليا للرجال، كما يجب أن نوضح بالرغم من ذلك أن العمل لا يجب أن نعتبره على أنه تجسيد مقصود لدراسة بعينها عوضا عن ذلك فإن الدراسة توظف لأجل زيادة وعينا بأمور نفسية اجتماعية بشكل موسع كما تمت مناقشة ذلك عند نشأة العمل .

يظهر العمل الأصلي درجة من الجدال بشأن النساء والشذوذ الجنسي وتمدنا، هذه المناقشات التي تم توثيقها على موقع **DV8** بنقطة بداية مفيدة للتحليل على الرغم من أنه من الممكن أن ندرس هذا العمل دون سابق معرفة به منذ البداية ، خصوصا إذا لم يتسنى للمرء مشاهدته مسبقا ، فإن الدراسة والتحليل الأكاديمي يجب أن يأخذا بعين الاعتبار حقيقة أن هذا العمل تم تناوله والتعليق عليه ، يذكر أنه حتى العمل الحديث نسبيا له تاريخ ، هذا التاريخ النقدي يركز على مشهدين أساسيين : الدخول الأول للغريب إلى الحانة حيث تمت مهاجمته من قبل الرجلين الآخرين (اللوحة 10) واغتصاب الدمية في نهاية العمل المسرحي، و قد كتبت جوديث ماكريل الناقدة في فن الرقص معلقة في جريدة الجارديان .



اللوحة 10 : المسرح البدني **DV8** انتر اشيليز

يبدو رجل واحد على الأقل شاذا كما يظهر من التلميحات ، لكنه يحاول أن يبدو وكأنه واحد من الرجال في المرة الأولى التي هاجمه فيها الرجال ، و قد حقق حلم كل ولد بدورانه والانقضاض على مهاجميه كما أن ملابسه سقطت لتظهر بدلة السوبر مان المرة التالية تتعلق بحالة اغتصاب حقيقية مصحوبة بشجار أقبح . نفس العنف تم توجيهه للدمية البلاستيكية والتي انتهكت في جنس صامت وحشي وتم تشويهها بزجاجة مكسورة، لقد تم عرض كراهية النساء وكذلك كراهية الأجساد و كراهية العلاقات الجسدية بشكل مخيف . وكما أوضح العرض ، فإن هذه المشاعر والأوهام هي التي يحتفظ بها الرجال كي يذهبوا بها إلى البيت بعد ليلة قضوها في الحانة .

في رده ، تناول ليود نيوصن بعض المسائل التي تتعلق بافتراضات ماكريل :

أن ولع ماكريل بالتعميم وكذلك تعزيز الأنماط المقولبة يتضح بشكل جلي، فعندما تصف واحدا من الشخصيات في انتراشيليز على أنه " الرجل الشاذ المعرض للهجوم لماذا شاذ ؟ هل لأنه على النقيض من الشخصيات الأخرى ، يرقص بشكل حماسي عاطفي ويلبس ملابس فاتحة ؟ ليس هناك أية إشارة في العرض التمثيلي إلى أن الرجال ينجذبون إليه جنسيا ، إن افتراض ماكريل بأن الرجال يصبحون شواذا إذا سلكوا نهجا مغايرا للسلوك الذكوري المتفق عليه هو المأساة التي أوضحتها انتراشيليز . وإذها أخذنا رأيها الخاص بها كحقيقة وبغض النظر عن شخصها ، فإن ماكريل تشير إلى أنها ربما تشارك بعض الرجال في "انتراشيليز" صفات عديدة أكثر مما تتخيل في موضع آخر في مقالتها النقدية ، و قداقترحت ماكريل أن الدمية البالونية المنتفخة استخدمت في العمل التمثيلي للإشارة إلى النساء وتحطيمها يشير إلى كراهية النساء . أنا أرى أن هذا التفسير يعد تفسيرا لا مثيل له من ناقدة لأنه يتسم بالبساطة كما انها تأخذ كل الحدث الخاص بتحطيم الدمية خارج السياق ، فالرجل يحطم الدمية من أجل أن يلفت نظر الرجل الآخر الذي يحب هذه الدمية ، والهدف الأساسي من المهاجمة هو الرجل الآخر وليست الدمية أو النساء (نيوصن 1996) .

ثمة تحلبل يمكن أن يأخذ هذا النقاش كنقطة انطلاق و قد يتطرق لدراسة تفصيلية لما حدث في المشاهد ما بين الدقيقة 11 حتى 15 ، وكذلك من الدقيقة 40 حتى 45 . في كل من النصين كانت المفردات المستخدمة نفسية ، والسؤال الذي ينبغي على التحليل أن يهتم به هو الي أي درجة يمكن للحركة بدون اللغة أن تنقل لنا شخصية معقدة أو عمليات سيكلوجية، وقد زعمت ماكريل أن الغريب ربما يكون شاذا لكنها لم تقدم دليلا على ذلك ، و قد قدم نيوصن نفسه بعض الإجابات المحتملة ، فهو يرقص بشكل حماسي عاطفي ويلبس ملابس ذات ألوان فاتحة لكنه في نفس الوقت نفى أن يكون ذلك دليلا على شذوذه ، فالحدث الرئيسي و هو التحول الى سوبر مان لا يمكن أن يؤخذ على أنه سلوك نمطي لشخص شاذ ، ولذا يجب تفسيره خارج سياق الفكرة السائدة بأن الشاذ عكس المستقيم لأن الغريب اندمج مع المجموعة لاحقا وربما يكون من المفيد أن ندرس المشهد على مستوى أساسي جوهري كمثال على القوى

المحركة السيكولوجية النفسية حيث يتم إقصاء الوافدين في البداية وربما يـتم إهـانتهم ثـم يندمجون مع المجموعة وهذا لا يختلف عما يحدث عند التحاق أحدهم لأول مـرة بالمدرسـة أو الجامعة .

المثال الثاني ـ الاعتداء على الدمية ، و هو أيضا معقد بشكل مماثلو لم يعالج تفسـيره معالجة كاملة من قبل نيوصن وهو أن الغرض من الاعتداء على الدمية لـيس الدميـة نفسـها وإنما الرجل لأن المشهد يحوي القليل من الحركات الراقصة بالمعنى التقني ، بل يمكن تفسيره باستخدام الأدوات الاشاراتية أو العلاماتية والتي يمكن تطبيقها في الأنواع الأخـرى مـن تحليـل الأداء التمثيلي ، و ليس هناك نظام إشارة لغوى يساعد في صياغة المشهد أولا ، و من المهم أن نلاحظ كيف بدأت المهاجمة ، فأول شخصية تبدأ بالهجوم هو الغريب، والذي يبدو من هذا المنطلق وكأنه يبحث عن استحسان الناس له وهؤلاء الجمع عـلى الـرغم مـن ذلـك يتحولـون ضده ،وينزعون بنطاله ويمثلون اغتصابا ساخرا للدمية وكأنهم يتساءلون عن رجولته ويشيرون إلى عدم قبوله بينهم ، إن استخدام بـديل لا حيـاة فيـه : جـماد للمـرأة يفجـر أسـئلة شـائعة بخصوص الوظيفة الرمزية للدمية و لأن الدمية تظهـر بشـكل واضـح عـلى أنهـا انثـى ـ هـي كذلك في ضوء الوظيفة المطلوبة منها كلعبة لغرض الجنس و يمكن تفسيرها عـلى أنهـا إشـارة للنساء عموما ، وخصوصا النساء اللاتي يتعرضن للإيذاء من قبل الرجال ، وباستخدام نوع من الدمي فإن الأداء التمثيلي يتناول بشكل فني جمالي (وليس فكري) نفـس المسـائل المتعلقـة بالطبيعة البشرية والتي تعرضت لها بتروشكا بالطبع ، و تجدر الإشارة إلى أن العرض التمثيلي يحتوي على إشارات متداخلة النصوص إلى العمل الروسي ففكـرة العنـف والعلاقـات الزمانيـة والمكانية المبهمة بين غرفة النـوم والحانـة ، وأخـيرا إعـادة ظهـور الدميـة في النهايـة ومشـهد الغريب على السطح يشير صراحة إلى بتروشـكا ، و عـلى الـرغم مـن أنـه قـد يكـون مـن غـير المناسب أن نفسر "انتراشـيليز" بشـكل بعيـد عـن المفهـوم المتـداخل نصيا ، فـإن مثـل هـذه الإشارات تظهر في "انتر اشيليز" ، مثل كل الأعمال الفنية المهمة ، تحوي حوارا بمفهومه الفنـي التقليدي وعرض بيان أو فكرة العالم في هذه المسرحية كانت الفكرة هي الذكورية .

يجدر بنا ان نزعم أن "انتراشيليز" هي تناول للسلوك الجماعي الذكوري ، و بـالأخص ديناميكيات الاحتواء أو الاقصاء والتـي يمكـن أن نجـدها في العديـد مـن الأجـواء الاجتماعيـة الذكورية مثل مدارس البنين والنـوادي المخصصـة للشـباب وكـذلك الخدمـة العسـكرية بهـذا المعنى فإن "انتر اشيليز" يمكن أن تدرس وتفسر على أسـاس سردهـا وتمييـز ومعرفـة أشـكالها المتغيرة ، إنها ليست في المقام الأول فحص لمسائل النوع الشاذ ، على الرغم من أن هـذا ظهـر بشكل كبير في الأعمال الأولى لفرقة **DV8** وتجـدر الإشـارة هنـا إلى أنـه عـلى المسـتوى الفنـي تتعرض لدراسة ومعالجة الرقص واستشهادنا بأساليب الرقص واندماجها بالحركات اليوميـة أو المرجعية المتداخلة نصيا لهذا العمل مع بتروشكا أيضا تفسح الطريق له كي يجد لـه مكانـا في تاريخ المسرح الراقص .

الجزء الثالث

الدراسات المسرحية

بين المجالات

الفصل الحادي عشر
المسرح التطبيقي

إن المسرح الذي يتبنى المواعظ يجب إحلاله ، دعنا نقول ، بالمسرح المنهجي التسليمي .
(اجوستوبوال)

الصورة الحقيقية لارتياد المسرح ، كما أعلم هي أنه عبارة عن جلسة دراما نفسية في المستشفى النفسي.

(بيتريروك 1968 : 148)

أمثلة على المسرح التطبيقي

المشهد الأول : برلين ، ألمانيا

في يناير عام 2003 ، قدم 250 شابا ، أغلبهم ما بين ما بين 11 ، 17 عاما عرض باليه أيجور سترافينسكي والذي يسمى " مذهب الربيع " ، مصحوبا بالفرقة الموسيقية برلين فيلهارموني ، تحت قيادة سيرسيمون راتل ، و قدم العرض في قاعة تريبتو الفخمة والتي تضم 2000 مقعد بجوار المرفأ الصناعي لبرلين ، و قدم العروض عدد من مدارس برلين واستوديوهات الرقص ، وثالث هذه المجموعات كان لهم جذور غير ألمانية وضمت هذه المجموعة أناسا يحملون خمسا وعشرين جنسية مختلفة تم تدريبهم لأكثر من ثلاثة شهور بواسطة فريق يقوده ملحن اعتمد في ألحانه على الألحان الإنجليزية ، ويدعى رويستون مالدوم ، والذي قدم أعمالا موسيقية مشابهة في جميع أنحاء العالم . هذا العمل تم توثيقه في فيلم متميز سمى " الإيقاع الموسيقي ، أليس كذلك ! " (2004) ، من إخراج توماس جروب وانريك سانشبز لانسك و يتناول الفيلم ثلاثة أبطال :

1ـ ماريا ذات الأربعة عشر ربيعا ، في سن المراهقة ومولودة ببرلين وتعاني من مشكلات في التعلم ، والولد مارتن ذو التسعة عشرة ربيعا والذي ينتمي إلى الطبقة المتوسطة وهو من مدينة ريفية يسكنها أناس قساة ، واولينكا ذات الستة عشر ربيعا ، وهي تيتمت بسبب الحرب ، وترجع جذور نشأتها إلى نيجيريا وتعيش في نزل شباب . التركيز هنا لا

ينصب على الأداء فالفيلم يعرض فقط مشاهد قصيرة من العمل النهائي الحقيقي ، ولكن جل الاهتمام ينصرف إلى التغيرات التي طرأت على الثلاثة مراهقين أثناء هذا المشروع الذي استغرق ثلاثة أشهر ، و على الرغم من عدم إدعاء أية قيمة علاجية لهذه العملية ، إلا أن البطلين الرئيسيين ـ ما لدوم وراتل يؤكدان مرارا على الآثار التحويلية التي تحدثها الموسيقى والرقص ، مشيرا إلى اكتشافه لأهمية الرقص ، يقول مالدوم : بإمكانك تغيير حياتك بالتحاقك بفصل لتعليم الرقص لم يكن هدفه تدريب البراعم من الراقصين بقدر ما كان هدفه غرس مبادئ ومهارات مثل النظام والجدية والتركيز والاهتمام في نفوس المشاركين .

المشهد الثاني : بلايموث ، ما ساتشوستيس ، الولايات المتحدة الأمريكية

يمكن للزائرين لمستعمرة بلايموث في ماساتشوسيتس أن يتجولوا في منتجع يرجع بنا إلى الريف الإنجليزي عام 1627 ، و يصف الموقع الإلكتروني ما يمكن رؤيته هناك .

سوف تقابل اناسا يلعبون أدوارا ويلبسون لها ملابس ويتخذون أسماء ، وكذلك وجهات نظر وتاريخ حياة أفراد عاشوا حقيقة في المقاطعة عام 1627 ، ويعرفون باسم " المهاجرون " في الوقت الحاضر ، كل واحد منهم لديه قصة مثيرة يحكيها و بإمكانك أن تعرف البدايات الصعبة لهذه المقاطعة وكذا ما يقال اليوم في الأخبار و اسأل عن المعتقدات الدينية ، و الممارسات الطبية ، والعلاقات مع الناس المحليين الذين يطلق عليهم وامبانوج، تكلم إلى ربة منزل واعرف منها ما هو " حساء الخضر واللحم " أو بوسعك أن ترى كيف يتم طهو البصلة أو سمك القنبر على الموقد ويمكنك مساعدة أحد المستعمرين الشباب في سحب بعض الأعشاب من حقل الذرة ، اخلط الطين بحذائك أمام منزل تحت الإنشاء ، أو فقط بوسعك أن تسترخي على مقعد وتستمتع بالجو المتميز لبلايموث في القرن السابع عشر .. ولا تخشى أن تمر

بجوار المهاجرين وهم يتناولون طعامهم ،أو أن تسألهم عن أي شيء وهم يؤدون عملهـم ، أو أن تشارك في محادثة حية في الشارع .. لست في حاجة لأن تكون خبيرا في لغـة شكسـبير مـن أجل أن تطرح سؤالا . فقط اسال وانظر ماذا سيحدث ، قـد يسـتدعونك كي تشرح مـا معنـى كلمة " مرحاض " ، أو حتى تفسر كلمة " مهاجر " .

المشهد الثالث : تيمبيسا ، جوهانسبرج ، جنوب أفريقيا

أنهـا سـاعة الـذروة المسـائية في محطـة القطـار في تيمبيسـا ، والقطـار قـادم مـن جوهانسبرج، ينزل مئـات مـن المسـافرين إلى رصـيف المحطـة ، ضوضـاء الأصـوات المتعاليـة وإشارات الشجار المحتدم أقنعت الركاب أن يقفوا لعـدة دقـائق ، التفـت دائـرة مـن الـبشر حول هذا الشجار في منطقة من أشهر الأماكن ، الأصوات كانت لرجل وزوجته ورجلين أخرين ، الرجل يتهم زوجته بأنها على علاقة بالرجل الذي كان يرافقها ويجلس بجانبها في القطار هو يعرف أن هذه هـي الحقيقـة ، وهـو يصرخ ، لأن زوجتـه طلبـت منـه البارحـة أن يسـتخدم الواقي الذكري ، تحرك الرجل بشكل تهديدي نحو زوجته لكن صديقها أوقفه وبـدأ الـرجلان يدفعان بعضهما البعض بعنف ويتبادلان الشتائم . وبدأ الناس المحتشدون في القلق ، بعضهم يضحك بعصبية ، والبعض يتمتم باستنكار ، لكن لم يبدأ أي مـنهم في التـدخل ، أخـيرا ، بعـض المشاهدين أصابهم القلق من جراء هذا العراك وقرروا التدخل ، ليس هناك وقـت لإخبـارهم أن هذا المشهد لم يكن سوى عرض تمثيلي وأن المشاركين ما هم إلا ممثلين .

ينتمي الممثلون الشـباب إلى مجموعـة تشـانل يـوث والتـي يرمـز لهـا بـالرمز (**YCG**) وهي شريكة لمجموعة انجيندرهيلث ، والأولى تعد منظمة غير حكومية تابعة لبلدة تيمبيسا وتسـتخدم مسرح الكمـين(المسرح المفـاجئ)مـن أجـل تعلـيم وتوعيـة مجتمعهم المحلي بشأن قضايا مثل مرض نقص المناعة(الإيدز) والفيروس المسبب لـه ، والعنف الأسري ، والتمييز بسبب النوع ، و كان الهدف من العرض التمثيلي هـو إجـراء مناقشة مع المارين عن الواقي الذكري والعنف بسبب النوع ، لكن جـزءاً مـن طبيعـة

المسرح المفاجئ هو عدم القدرة على توقع حدوثه " إنه كان جيدا ، فيما عدا أنه لم تتح لنا الفرصة لتوزيع الواقي الذكري " كان هذا تعليق أحد الممثلين .

دون أية إعاقة أو تأخير ، تحرك مجموعة الممثلين والمعاونين في طريقهم لإعادة تمثيل المشهد مرة أخرى أمام نزل للشباب مخصص فقط للذكور دون الإناث هذه المرة ، كان لديهم وقت كي يتوقفوا بعد الأداء ويعلنوا أنه كان مشهدا تمثيليا ، شعر بعض المارة أنه تم خداعهم وتركوا المكان ، البعض الأخر توقف كي يشارك في المناقشة مع مجموعة **YCG** وكي يحصل على الواقي الذكري المجاني الذي تم توزيعه (سيجفريد 2007) .

على الرغم من أنه أمر مختلف لو تكلمنا عن التكلفة ودرجة مشاركة المشاهير من الفنانين وكذا المكان ، فإن الثلاثة مشاريع التي تمت الإشارة إليها هنا قد التزمت بالطرق والأهداف المستخدمة في كل أنحاء العالم والتي اصطلح على تسميتها هذه الأيام مسمى عريضا هو " المسرح التطبيقي " ، المصطلح نفسه جديد نسبيا و يضم عددا من الممارسات المسرحية التي ليست بالضرورة ذات صلة ، يقول جوديث اكرويد : العديد من الذين تظلهم مظلة العنوان " المسرح التطبيقي " قد لا يكونون على معرفة أو حتى يدركون أنهم تم حشدهم مع هؤلاء ، فالمتخصصة في العلاج عن طريق الدراما ترى أن عملها يختلف ويتميز عن تلك الجماعة التي تستخدم الدراما من أجل تعزيز مهارات فريق مبيعات الشركة وليس بالضرورة أن المعالج في مسرح السجن ينتمي إلى هؤلاء الذين يستخدمون المسرح من أجل مساعدة كبار السن ، فالمعالجون في كلا المجموعتين يعتبرون أنفسهم يعملون بمهارات محددة تناسب عملهم ، لذا فإنهم ليسوا مثل الآخرين الذين يعملون في مجالات مختلفة . (اكروبواد 2000)

الشيء الذي يجمع أشكال المسرح هذه مع بعضها البعض (والكثير بالإضافة إلى ذلك مثل المسرح في التعليم والمسرح المجتمعي ، والمسرح النفسي) هو أن جل اهتمامها استخدام التقنيات المسرحية من أجل تحقيق تغيير من أي نوع فالمسرح التطبيقي يُفهم على أنه يعني أشكالا من المسرح تدخل مباشرة في التطبيق العملي المجتمعي سواء كانت مجموعة محدودة من جلسة دراما نفسية (مسرح نفسي) أو في سياق مفتوح لتقديم عرض عن مرض نقص المناعة (الإيدز) في منطقة جنوب أفريقيا

أو تأدية الأدوار التاريخية وتجسيدها في أماكن أثرية ، وفي كل الأحوال نحن خارج الإطار التقليدي الغربي لعلم الجمال أو اللغة بمعنى أن الفن ليس مفيدا أو ذا أثر . يعرف المسرح التطبيقي بأنه دائما مسرح له هدف محدد ، و جل اهتمام الباحثين والمعالجين على السواء هو قوة المفاهيم والتقنيات المسرحية على تحقيق هذه الأهداف .

على الرغم من أن المتهنين لمهنة التمثيل قد يعتبرون أنشطتهم متخصصة للغاية إلا أن البحث في مجال المسرح التطبيقي (على عكس ممارسة المسرح) يختص بدراسة أصوله التاريخية المعروفة وقواعده النظرية ، و في سياق هذا الكتاب ، يمكن للمسرح التطبيقي أن يعتبر توسعا ذا فحوى في نطاق دراسات المسرح والتي طورت وحققت درجة عالية من الاستقلالية في هذا الأداء ، هذا من ناحية، في حين ترتبط بروابط وثيقة مع دراسات المسرح السائدة في مباحثها النظريةمن ناحية أخرى.

إن مصطلح " تطبيقي " يشتمل على تساؤل : موجه إلى من ؟ الإجابة عادة هي أنه موجه إلى المشاركين في العملية المسرحية ، و في المسرح التطبيقي ، ينتقل التأكيد هنا من المشاهدين والذين يشاركون من خلال متابعة فنية مستقلة إلى كونهم مشاركين فعالين في العملية والتي قد ترقى أو لا ترقى لأن تكون عملا مسرحيا . هذا لا يعني أن الارتباط الفني لا أهمية له في المسرح التطبيقي ، بل على النقيض ، أنه شيء ضروري مثلما هو الحال في المسرح الذي يقدم فنا ما ، لكنه يأخذ شكلا ماديا ومعرفيا ويتم ذلك فقط من خلال التفاعل المباشر . يمكن للمسرح التطبيقي ، مع ذلك أن يشتمل على عرض أمام مشاهدين لم يشاركوا في هذه العملية لكن يتم جذبهم للمشاركة من خلال مناقشات ، وتساؤلات وأجوبة أو أن يشكلوا نوعا من الرابط العائلي أو المجتمعي مع الممثلين ، و يشار إلى أن المشروع المسمى " الإيقاع أليس كذلك ! " والذي تمت الإشارة إليه ، يجمع كلا من الاتجاهين أحيث إن هدفه الأساسي من هذا العرض هو المشاركة واسعة النطاق من الشباب في العمل المسرحي ، والذي حاز على اهتمام كبير من قبل المشاهدين المدعوين ، الذين كان العديد منهم أما من أقارب أو معارف الممثلين .

يمكن تحديد الأشكال الآتية من المسرح التطبيقي :

العلاج بالدراما أو المسرح .

المسرح في التعليم (استخدام المسرح في العملية التعليمية) **TIE**

المسرح لأجل العمل مع مجموعات خاصة (مثل السجناء أو المعاقين ذهنيا) .

المسرع التفاعلي في المتاحف و الأماكن الأثرية .

المسرح المجتمعي .

المسرح لأجل التطوير .

بدلا من تناول كل شكل بالتفصيل ، سوف ألخص بعضا من العوامل النظرية والتاريخية المعروفة التي تربط هذه الممارسات والتي تشكل مجالا شائعا للبحث .

المسارات التاريخية

لا يعتبر استخدام المسرح لأغراض علاجية وتعليمية على الإطلاق اختراعا في القرن العشرين بل كانت هناك تلميحات في الدراسات الخاصة بالدراما الإغريقية العلاجية فمثلا الاضطرابات العقلية يمكن علاجها عن طريق تأدية أدوار في عمل تمثيلي ، و يذكر أن أوائل النصوص الحديثة قد حوت أيضا تلميحات لممارسات تمثيلية علاجية ، حيث الحدود بين العلاج النفسي والطقوس الدينية لم تكن دائما واضحة مثلما تثبت شعيرة الرُقية .

لقد استحدمت الطقوس الدينية للجمعية اليسوعية المسرح بشكل موسع لأغراض لغوية ودعائية، و كان عمل القرن الماضي هو إعادة تحديد وإظهار العلاقة القديمة وتركيزها بطرق محددة .

لوحظ في عام 1900 تقريبا عودة الاهتمام بالعروض المسرحية كأداة علاجية أو تعليمية إذ إن بزوغ التحليل النفسي لفرويد كان بوضوح واحدا من العوامل الجوهرية وراء هذه العودة ، والعامل الثاني كان عودة الاهتمام بالعفوية والارتجال ، و كان الأطفال أول حقل تجارب للمحلل النفسي المولود برومانيا ومؤسس علم العلاج عن طريق الدراما (التمثيل) جيكوب ليفي مورينو (1889 ـ 1974) والذي نظم ألعابا مسرحية للأطفال في حدائق فيينا أثناء الحرب العالمية الأولى ، و بعد

الحرب حول اهتمامه إلى الكبار ، وأسس مسرحا يرتكز كليا على الارتجال ، مسرح العفوية ، حيث اكتسب الممثلون المبتدئون أمثال بيترالور واليزابيث بيرجنير خبرتهم المسرحية الأولى على الرغم من أنها قصيرة الأجل ، إلا أن محاولة مورينو لخلق عروض تمثيلية عفوية شكلت أساس مفهومه المتعلق بالدراما النفسية ، والذي طوره وتوسع فيه بعد انتقاله وهجرته للولايات المتحدة الأمريكية في أواخر العشرينيات من القرن الماضي.

كانت نقطة انطلاق مروينو هي التحليل النفسي لفرويد ، و على النقيض من العلاقة واحدا لواحد والتي كانت تربط المحلل بالمريض ، والتحليل النفسي الذي يتصف بالتركيز المركز على الموضوع ، فإن تفكير مورينو ركز بالأكثر على التفاعل الشخصي المتداخل، و كان مورينو مقتنعا بأن أغلب المشكلات تنتج من علاقات الفرد الشخصية المتداخلة ، وأنها تحتاج إلى أن تكون علاقات واضحة وصريحة ، و قد نقد أيضا منهج فرويد الذي يركز على الكلمة ، وأكد بدلا من ذلك على أهمية لغة الجسد كأداة تشخيصية ووسيلة علاجية ، فأفضل طريقة لجعل العلاقات الشخصية الفاسدة علاقات صريحة ومباشرة هي من خلال ممارسة الأداء التمثيلي المرتجل والمعين لهذا الغرض والمراقب والذي أسماه مورينو الدراما النفسية ، فالغرض من الأداء التمثيلي هو تجسيد وكشف الصراع الشخصي الداخلي ليصل الممثل إلى درجة رد الفعل التطهيري أو التنفيسي و التخلص من عقدة نفسية بافساح المجال أمامها للتعبير عن نفسها تعبيرا كاملا .

وسع مورينو من هذه التقنيات في الثلاثينيات والاربعينيات مع بعض طرق التحليل النفسي الجماعي، و قد استمرت الدراما النفسية وأصبحت إحدى أساسيات العلاج عن طريق الدراما (التمثيل) والذي استخدم في أنواع مختلفة من المواقع المؤسساتية وبسبب كونها متخصصة بشكل كبير ، وبسبب طبيعتها المتداخلة فإن العلاج عن طريق الدراما (التمثيل) غالبا ما يعتبر مجالا منفصلا عن المسرح التطبيقي ، يجدر بالذكر أن بعض الدراسات على المسرح التطبيقي تتجنب هذا المجال تماما ، وهذا بالتأكيد له ما يبرره إذا تحدثنا بخصوص الممارسة أو الداء الحالي ، ولكنه ليس كذلك على الصعيد التاريخي .

خط آخر من التوسع يمكن أن نجده في الأنواع المختلفة من المسرح التعليمي ، والذي تطور في الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي والمانيا في بداية القرن العشرين ، هنا ، وفر الأطفال أيضا اهتماما مبدئيا لتطور النظرية والتقنيات التي تهدف إلى التمكين من خلال اللعب و في تنوع سياسي واضح - إلى إعادة تربية الفرد من أجل الحياة ، في مجتمع ما بعد الرأسمالية كان مشروع هاوس هول في شيكاغو ذا أهمية كبيرة في الولايات المتحدة الأمريكية ، حيث جرب عدد من النساء الملتزمات اجتماعيا مثل جين أدامز (1860 ـ 1935) ونيفا بويد (1876 ـ 1963) أنواعا جديدة من التدريب الفني ، و المهني والتعليمي ، و قد قامت نيفا بويد بتجارب على العاب الأطفال وفنون الأداء التمثيلي والتي كان لها تأثير مباشر على تلميذتها الشهيرة المحبة للجدل فيولا سبولين (1906 ـ 1994) التي قامت بتطوير المسرح الارتجالي ، بداية تحت رعاية مشروع إعادة الابداع التابع الـ (**WPA**) (إدارة تقدم الأعمال) أثناء فترة الكساد العظيم ، وكان موجها للمجموعات الفقيرة ثم تطور لاحقا ليصبح نظاما متميزا ضخما للألعاب المسرحية لأجل تدريب الممثل، و ما يزال كتابها المعنون "الارتجال في المسرح" يطبع حتى الآن منذ أول صدور له عام 1963 . هناك أنواع قليلة من المسرح التطبيقي لا تستخدم تقنيات الارتجال و توافق قانون سبولين على أن كل البشر بالفطرة عفويون وقادرون على التعبير المبدع.

الخطوة التالية نحو جمع المسرح والمنهج التعليمي في إطار سياسي يمكن أن نجده في كتاب بريخت ، "تعلم المسرحيات وتدريسها" والذي كتبه مابين منتصف العشرينيات وبدايات الثلاثينيات من القرن الماضي، و يشار إلى أن الفكرة الرئيسية لهذا الشكل المسرحي هي الاستغناء عن العلاقة المعتادة بين الممثل والمشاهد ، هذه الطريقة تدرس عن طريق تمثيلها وليس عن طريق المشاهدة . في الواقع ، لا تحتاج هذه الطريقة إلى مشاهدين ، على الرغم من إمكانية تواجدهم بالطبع .

في شكلها الأساسي ، كانت هذه الطريقة ونظريتها لا تمثل شيئا سوى انكار أو رفض العقد المسرحي ، فالمسرحيات يمثلها هواة (عمال شباب ، أو صبية ممن يتعلمون حرفة ما ، وخلافه) وليس ممثلين محترفين ، و من المفترض أن يكتسب المشاركون نوعا من البصيرة أو التنوير يمكنهم من فهم المضامين الموجودة في بعض

الأحداث أو الاتجاهات ، أو بشكل أكثر اتساعا ، أن يدركوا أن المجتمع ليس ثابتا لكنه قابل للتغيير و يشار إلى أن الطريقة البريختية ، والتي يتمثل عملها في خلق إدراك المسائل السياسية المعقدة ، تختص بتعليم الشباب الأيديولوجية الماركسية و أكثر هذه المسرحيات جدلا هي " المقاييس المأخوذة " (1930) وهي تتناول مجموعة من الثوار الذين عليهم أن يقرروا التضحية بأحد من رفقاء الدرب من أجل مصلحة المجموعة . الرسالة من وراء المسرحية لم تكن فقط الفعل الحقيقي للتضحية بقدر ما كان مسألة اتخاذ القرار وعملية زيادة الوعي والتي أظهرتها المسرحية .

إن طريقة تعلم المسرحيات وتدريسها لهي مثال على المسرح التطبيقي لأنها موجهة إلى المشاركين وليس إلى الجمهور السلبي ، فإذا كان المشاهدون حاضرين يكون من المتوقع أن يشاركوا في مناقشات مع الممثلين ويمكن تبادل الأدوار فيمكن للمشاهدين أن يقدموا اقتراحات يمكن الأخذ بها وتنفيذها ، وبهذا المعنى تكون هذه الطريقة قد سبقت مبادئ علم أصول التدريس التحرري والذي يربطه المسرح التطبيقي الحالي بعمل اجستو بوال .

لقد أعاد عمل المخرج البرازيلي اجستو بوال المشهد التاريخي إلى الحاضر على الرغم من أن هذا العمل يرجع إلى منتصف الستينيات ، فاتجاهه يجمع بين القواعد السياسية المنهجية وكذا العلاجية ، و على الرغم من أنه بدأ عمله ككاتب مسرحي ومخرج في الخمسينيات ، إلا أن السياسة القمعية للدكتاتورية العسكرية بالبرازيل (1964 ـ 1985) هي التي دفعت بوال إلى ترك المسرح التقليدي ، وتطوير أشكال جديدة والتي اسماها " مسرح المظلومين " ، و هذا أيضا عنوان كتاب شهير ، والذي طبع في بداية الأمر في منتصف السبعينيات ومنذ ذلك الوقت وهو يترجم إلى عدة لغات . و بجانب كتاب "الفضاء الفارغ" للكاتب بيتر بروك (1968) و "نحو مسرح ردئ" (1969) للكاتبة جيرسي جروتونسكي ، يعد واحدا من أكثر التجليات المسرحية في مرحلة ما بعد الحرب ، تحت عنوان " مسرح المظلومين " اقترح بوال عددا من التقنيات المتداخلة ، البعض منها مازال يستخدم ويلعب دورا كبيرا في تقنيات المسرح التطبيقي في الوقت الحالي وهذا يضم المسرح الخفي ، مسرح كسر القمع ، المسرح المنبري .

من هذه الثلاثة ، يعتبر المسرح الخفي الأكثر وضوحا سياسيا بالمعنى السياسي التداخلي ، حيث يتم تمثيل مشاهد من الحياة اليومية دون علم المارة الذين يتابعون المشاهد كما تتبع أحداث التمثيل سيناريو محددا مسبقا ، لكن بسبب ردود أفعال المارة والتي يصعب حصرها ، فإن قدرا كبيرا من الأحداث والتفاعلات يتم ارتجالها ، و لقد تطور هذا الشكل المسرحي خصيصامن أجل المسارح التي تحكمها الديكتاتورية حيث حرية التعبير وحرية العمل الفني يتم قمعهما ومنعهما بشدة ، ففي الأداء التمثيلي بخصوص التوعية عن مرض نقص المناعة (الإيدز) والذي قام به مجموعة شباب تشانل في تامبسيا في جنوب أفريقيا (والذي تمت الإشارة إليه في بداية هذا الفصل) استخدم هؤلاء الشباب نفس التقنيات للأغراض التوعوية التعليمية بدلا من السياسية تحت مسمى المسرح المفاجئ أو مسرح الكمين .

على النقيض من سياق مسرح الشارع والذي ينتمي إلى المسرح الخفي فإن التقنية التي أسماها بوال التغلب على القمع تشبه إلى حد كبير البناء الخاص بجلسات المسرح النفسي . وتم التنبؤ بفكرة أن القمع موجود في كل الأوقات سواء على أساس الطبقة ، أو النوع أو المجموعة العمرية ، فأي مشارك مطلوب منه أن يتذكر حادثة شعر فيها أو شعرت فيها بالقمع ، و بعد ذلك يضمون إليهم أفرادا آخرين من المجموعة في إعادة تمثيل المشهد الخاص بالحادثة، و قد تم تمثيل المشهد ثانية ، لكن هذه المرة طلب من المشارك أن يقاوم القمع أو الظلم الواقع عليه . الهدف الكلي كان " العبور من الخاص إلى العام ، وليس العكس ، لكن في نفس الوقت هو مشابه لما يحدث لآخرين ت، (باول 1979 ـ 1985 : 150) ، و على الرغم من أنه قام بتطوير أساليبه في أمريكا اللاتينية في مواقف تتعلق بالفقر والقمع السياسي المتطرف ، فإن باول طبق اساليبه أيضا في الدول الأوروبية .

لا شك ،أن أكثر هذه التقنيات تأثيرا والتي قام بوال بتبسيطها وجعلها في متناول مدارك الجمهور ، هي مسرح المنتدى ، و مثل مسرح "التغلب على القمع" ، فإن هذا النوع يجمع برنامجا سياسيا واضحا مع التقنيات النفس- حركية للعلاج عن طريق المسرح في المسرح المنبري ، و ثمة مشهد نموذجي يجسد مشكلة سياسية أو اجتماعية ، حيث يتم تمثيله أمام مشاهدين على الأقل في شكلين بعد العرض الأول ،

و يتم إعطاء المشاهدين يتم فرصة ليس فقط لكي يقدموا مقترحات للحلول الجدلية ولكن لكي يدخلوا فعليا كممثلين ويحلوا محل الممثلين المتدربين .

ليس الهدف زيادة الوعي ولكن أيضا لتفعيل الرغبة في اكتشاف شيء حياتي واقعي . يقول بوال " إن مسرح المنتدى .. بدلا من أن يأخذ شيئا ما بعيدا عن المشاهد ، فإنه يبعث فيه الرغبة في أن يمارس على أرض الواقع المشهد أو الجزء الذي تدرب عليه في المسرح ، فممارسة هذه الأشكال تخلق نوعا من الشعور المقلق بالعجز الذي يبحث عن علاج من خلال الفعل الحقيقي (بوال [1979]1985 : 142) ، و قد لاقت أساليب بوال ، بالأخص مسرح المنتدى نجاحا عالميا في منتصف التسعينيات ، ولاحظ جو وينستون أن بوال قدحقق تأثيرا جوهريا عند معلمي المسرح البريطانيين على كل المستويات وأن مسرح المنتدى قد أصبح الآن استراتيجية معمولا بها في الفصل الدراسي (وينستون 1996 : 191) ، و ربما التطبيق الأكثر انتشارا كان في الحركة التي تعرف باسم " مسرح لأجل التطوير (**TFD**) مع بداية السبعينيات حيث بدأ المسرح يُستخدم في الدول النامية كوسيلة داخل مشروعات تطويرية أوسع ثم انبثقت أشكال أخرى :

- نشر المعرفة المستخدمة في عدة حملات لمقاومة مرض نقص المناعة (الايدز) في الدول الأفريقية ، حيث كان المسرح يستخدم بدلا من الوسيلة الإعلامية المطبوعة .
- المشروعات التي تجسد المشكلات العرقية أو الاجتماعية ، و هنا كانت تقنيات باول ناجحة بشكل متميز .

يعتبر "المسرح لأجل التطوير" مجالا هاما للبحث في نطاق دراسات المسرح عموما والمسرح التطبيقي خصوصا في الدول التي تتمتع بأمية أبجدية وبنية تحتية فنية فقيرة ، حيث يصبح المسرح هو الوسيلة الإعلامية الأكثر تأثيرا لنقل المضمون ، لأنه بإمكانه أن يندمج مع الأشكال الثقافية الأصيلة بشكل أكثر تأثيرا من الوسيلة الإعلامية التقنية . ومنذ بدايته ، فإن المسرح لأجل التطوير قد حرص على التواصل التفاعل مع البحث والدراسة الأكاديمية ، و في معظم الدول التي يستخدم فيها يعرض المسرح لأجل التطوير في الجامعات، عادة في أقسام المسرح المحلية بالتعاون مع المنظمات الحكومية أو المنظمات الحكومية، و هذا يعني أن المشاريع المتعلقة بالمسرح

تخضع عادة لتقييم دقيق أثناء البحث . هـذا الموضـوع سـنتناوله بالتفصـيل لاحقـا في الجـزء المتعلق بطرق التدريس البحثية .

تعد الحركة المعروفة باسم المسرح المجتمعي ذات تأثير عـالمي مماثـل والتـي يرجـع أصولها إلى السبعينيات من القرن الماضي حيث انبثقت في انجلترا والولايات المتحدة الأمريكية من باعث ثقافي مناظر ومماثل حفز العديد من الفنانين والحركات والذين تم ذكرهم في هذا الكتاب ، يعتبر" المجتمـع " - بـالطبع - مفهومـا غامضـا للغايـة و يعتقـد بعـض البـاحثين في المجال النظري للمسرح ان كل جمهـور هـو مجتمـع ، وإن كـان يعـيش فـترة قصـيرة ، مـن منظور اشتراكه في خبرة معينة و هي الأداء التمثيلي ، في وقت ومكـان محـددين ، إن فكـرة المجتمع ترتبط غالبا بأشكال المسرح الحديث التي تبحث عن قصد عن إعادة إحياء لبـدايات الطقوس المفترضة للمسرح عن طريق خلق خـبرة قويـة أو حتـى طقـس عربيـدي .(فيشـير ليشت 2005) ، و في سياق المسرح التطبيقي ، بالرغم من ذلك ،يشير المسرح المجتمعـي إلى مجموعة من الممارسات يُعمـل بواسـطتها في محـيط مجتمعـي قـائم- مدينـة ، أو قريـة ، أو ضاحية - ويخلق مـع السـكان أداءً تمثيليـا عـادة مـا يعكـس حـدثا تاريخيـا هامـا أو قضـية مشتعلة جارية، فمشاريع المسرح المجتمعي تتعلق بنص مسرحي أو سيناريو تمثيلي بالتعاون مع السكان المحليـين ، و عـلى الـرغم مـن مشـاركة الكاتـب المحـترف في كتابـة الـنص ، إلا أن الممثلين في الأصل من سكان المنطقة ، على الرغم من مشاركة الممثلين المحترفين .

في المملكة المتحدة ، بدأ المسرح المجتمعي ، والذي يُعرف بشكل أكثر دقـة كحركـة مسرحية مجتمعية ، في أول الأمر على يد الكاتب المسرحي آن جيليكو ، والـذي أوضـح كيف يمكن لمجموعة صغيرة من المحترفين أن يعـززوا مـن طاقـات المجموعـات الكبـيرة من الأفراد ، فإعـادة اكتشـاف المجتمـع كأسـاس لفكـرة عمـل جيليكـو (وكـذا أعـمال الكثيرين الذين تبعوه) انبثقت من فكر ثقافي مناظر ، والذي عـرف العزلـة والانفصـال عن المجتمع ، والحراك المجتمعي كمشكلات عميقة الجذور للمجتمع الصناعي . هنـاك بلا شك شيء رومانسي بخصوص الرجـوع إلى مجتمعـات صـغيرة ، وفي محاولـة لدراسـة ماضيهم المنسي تبحث هيلين نيكولسون في العلاقة بين المجتمـع والمكـان ، وتـزعم آنـه

يمكـن في الوقـت الحـاضر أن تنشـأ مجتمعـات بعيـدا عـن شراكـة المكـان وتصـبح منزوعـة الأقليمية: " إن مشاريع المسرح التي تركز على البناء المستقيم والصالح للهوية المحلية والماضي المشترك ، والوحدة الفكرية إلى الدرجة التـي تمنـع الاخـتلاف والتنـوع ، تلـك الأعـمال تعـزر الصور البنائية " للآخرين " في بعض الأحيان ترتبط بالمحليـة (نيكولسـون 2005 : 84) ، عـلى الرغم من أن هناك بـالطبع تأكيـدا متزايـدا عـلى البعـد التـاريخي للمجتمـع ، وبـالكلام عـن الممارسة المسرحية ، فإنه من الصعوبة بمكان أن تعمل خارج فكرة المكان المشترك إلا إذا كـان الواحـد منـا يعنـي امكانيـات شـبكة التواصـل العالميـة، و لـيس هنـاك شـك مـع ذلـك في أن المجتمعات المشتتة تتواجد في شكل معين من تكنولوجيـا الاتصـال الحديثـة ، و تقـارب شـبه حقيقي وسفر عبر الطيران بشكل رخيص ، مثل هـذه المجتمعـات المشـتتة يمكـن أن تتعـايش مكانيا مع مجموعات أخرى تتشارك في الحد الأدني فقط مـن التفاعـل الاجتماعـي المبـاشر في مجتمعهم المعرفي والعاطفي الذي يمكن أن يكون على بعد آلاف الكيلومترات .

النماذج النظرية

يوضح العرض التاريخي للمسرح التطبيقي أنه على الرغم من أهدافه المفيدة ، فإن الأشكال ، سـواء كانـت علاجيـة أو تعليميـة أو سياسـية ، تشـترك في عـدد مـن الاهتمامـات النظرية الرئيسية ، والتي بدورها تتداخل مع المجال الأوسع لدراسات المسرح ، هذه القواعـد النظرية تحوي أفكارا مثل التنفيس والأخلاق و حالة المشاهدين المزاجية .

كما رأينا في الفصـل الرابـع ، يعتبرالتنفـيس مصـطلحا يسـتخدم بشـكل واسـع لمناقشة أمور تتعلق بمـردود وأثـار المسرح ولـيس مـن المفـاجئ عندئـذ أن المناقشـات النظرية بشأن مردود المسرح التطبيقي تأخذ نقطة انطلاقها مـن هـذا المفهـوم موضـع الجدل ، كما أن أهم نقطة يشار إليها هي بـالرغم مـن ذلـك أقـل غموضـا وإيجـازا في كتاب أرسطو " فن النظم " من المناقشة المفصلة في كتابه علم السياسة . و في كتـاب 8،

الفصل 8 ، نـاقش أرسـطو التـأثيرات الايجابيـة للموسـيقى عـلى الأفـراد بـالأخص في السـياق المسرحي :

بعض الناس ... يتأثرون بوضوح بالأغاني
الدينية ، وعندما يقعون تحت تأثير الأغاني والتي
تملأ الروح بنشوة دينية ، فأنهم يهدأون ويشملهم
الشفاء وكأنهم أخذوا علاجا طبيا ومطهرا (التنفيس) .
نفس النوع من التأثير يقدم لهؤلاء المعرضين لشعور
الخوف والرثاء ، أو لمشاعر من أي نوع ، بالتأكيد سوف
يقدم لبقيتنا ، على مقدار تعرضنا لدرجة من المشاعر
والنتيجة ستكون أن الكل سوف يجرب نوعا من التطهير
وانطلاق المشاعر ويكون ذلك مصحوبا بسعادة . (أرسطو 1995 : 315) .

في هذه المقالة المليئة بالاستشـهادات ، يتنـاول أرسـطو موضـوع العواطـب المؤذيـة (حاليا يمكن أن نقول بدلا من مؤذي مختل الوظيفة الاجتماعية) التي يمكن أن تسكن وتهدأ عن طريق ممارستها فعليا عند تطبيقها بجرعات علاجية مثيلة، و لا تصب هذه المناقشـة في صالح الفنون التمثيليـة (عـلى عكـس المناقضـات الافلاطونيـة لهـم) ولكنهـا تـدخل النطـاق العلاجي الصريح . هذه المقالـة تثبـت نقطـة رئيسـية مرجعيـة للكتابـات النظريـة في مجـال التأثيرات الناجحة والمؤثرة للفنون التمثيلية .

على مدى القرن العشرين وأيضا قبله ، تم تنـاول تطهـير النفـوس عـن طريـق الفنـون وتفنيده كتقنية علاجية مثلها مثل كونها خبرة فنية في عام 1803 ، حيث طالب الألماني والأسـتاذ الجامعي في مجال الطب ، جـون كريسـتوف ريـل (1759 ـ 1813) كـل المصـحات العقليـة أن تكـون مـزودة بمسرح ، والأعضـاء العـاملين يجـب تـدريبهم مـن أجـل أن يشـاركوا بخـبرتهم في مجموعة متنوعة من الأدوار في مسرح المصحة ، هنا يثار خيال المـرضى بشـكل قـوي وبطريقـة نافعة ، ويتم إيقاظ الإدراك المتعقل ، كما تتم استثارة العواطف المتناقضة ، الخـوف ،و الرعـب و الاندهاش ، و القلق ، و الاطمئنان ، ويتم مواجهة الأفكـار الثابتـة للجنـون (ريتشـاردز 1998 720 ـ 21) نظرية موينو عن الدراما العلاجية تتوقف على فكرة التنفيس على المستوى الفـردي

والجماعي . و بالنسبة لمرينو ، يتحقق التنفيس أكثر من خلال ومضة بصيرة ـ ويمكن أن تكون على المستوى الفردي والجماعي أكثر من كونها نتاجا لرد فعل عاطفي عميق ، على الرغم من أنه لا يهمل الأخير . يشار إلى أن المجاز الرئيسي الذي استخدمه مورينو كان المرآة ، و هي أداء مسرحي علاجي يعكس للبطل بواعث خوفه ورغباته ، ويفسر مورينو تأثيرات التجسيد من منظور السحر البدائي عندما يجسد البطل أشكال هذيانه ، التي لا تفقد قوتها وتأثيرها عليه فحسب ، و لكنه يكتسب هذه التأثيرات لنفسه . يسمى مورينو إعادة تأسيسه للشخصية من خلال أداء الأدوار باسم" تطهير التكامل"، يشار إلى أن تطهير وشفاء المجموعة يمكن أن يتحقق عندما يتجاوب المشاركون الآخرون مع المواقف التمثيلية بمقارنتها مع خبراتهم (مورينو 1972 : 14) يعتبر التنفيس -خصوصا والفلسفة الأرسطية عموما - فكرة متكررة في الكتابات النظرية ل أوجستو بوال . ففي بداية حياته السياسية كان بوال يرى التنفيس على أنه نظام أرسطو القسري " للمأساة " حيث يطلب من المشاهد أن يتعاطف مع البطل التراجيدي والذي تطهر من خطأه المأساوي أمام المشاهد . هذا يفترض نظاما اجتماعيا مستقرا ومتعارضا مع الحالة الثورية التي يطالب بها بوال " حيث يعني تطهير لمشاهدين أنفسهم من خطأهم المأساوي شيئا قادرا على تغير المجتمع كما أن تنفيس الدافع الثوري يتكون ويحل الفعل المسرحي محل الفعل الحقيقي (بوال [1979] 1985 : 155) و من هذا المنظور، تعمل الاستجابة التنفيسية على منع التأمل في الظلم و قد اقترح بوال اتجاها مغايرا نحو التطهير بالفنون ، قسمه إلى أربع أنواع : الطبي ، الأرسطي ،المورينوي (خاص بمورينو) وهذا المستخدم في مسرح المظلومين .

بسبب مركزية المفهوم ، ليس من دواعي الدهشة أن تستمر عملية التنفيس في مجال المناقشة داخل النطاق الدراسي للمسرح التطبيقي حيث أن قربها وارتباطها بالعاطفية المفرطة (تبدو فكرة التنفيس وكأنها تتضمن هذا ، ما لم تكن تطلب هذا بشكل صريح) جعلها مصطلح جدليا داخل المسرح التطبيقي ، بالأخص في الأشكال التعليمية والتدريسية حيث يدخل المكون العاطفي للمسرح في علاقة معقدة مع المتطلبات من أجل أن ينقل رسائل مفهومة يمكن فهمها وإدراكها بشكل معرفي . يناقش

المتخصص في المسرح التعليمي جو وينستون ، على سبيل المثال ، فكرة إعادة النظر والإمعان في فكرة التنفيس في مقابل الخلفية التي تنطلق منها الفيلسوفة مارثا ناسباوم بخصوص إعادة تقييم المصطلح ، إذ يجب أن ينظر إلى التنفيس على أنه استنارة عقلية معرفية من خلال العواطف أكثر من كونها محاذاة تطهيرية فعالة بشدة على حدود اللاعقلانية وتختتم وينستون فكرتها قائلة إن التنفيس بهذا المعنى العكسي " يؤكد على الناحية المعرفية أو الإدراكية للعاطفة ويقترح أن القدرة التعليمية للمسرح تتمركز حول قدرته على التنوير (وينستون 1996 : 194) .

تركز المناقشة النظرية الثانية على المضامين الأخلاقية للمسرح التطبيقي . هذه هي حالة أشكال المسرح التطبيقي والتي نجدها في السياقات التعليمية الواسعة مثل المسرح لأجل التطوير والمسرح التعليمي ، و قد لاحظ الباحثون وجود توتر بين اتجاه نحو الانفتاح الأخلاقي حتى الإثم والخطيئة والتي نتوقعها من المسرح أو الأداء المسرحي من ناحية ، وبين الحاجة إلى نقل اتجاهات تتوافق و القيم الثقافية والقيم المتعلقة بالمؤسسة الاجتماعية التي يقدم فيها العرض المسرحي ، مثل المدارس ، و السجون ، و المجتمعات الريفية من ناحية أخرى . هذا التوتر يمكن أن يظهر في العمليات الأدائية المسرحية حيث " القواعد " التي تحكم البروفة ، وورش العمل يمكن أن تنحرف بشكل ملحوظ تماما عن تلك القواعد التي تناسب الفصل الدراسي الطبيعي أو الموقع المؤسسي، و يمكن لهذا التوتر أن يظهر أيضا على المستوى الروائي للقصة ، حيث يتوجب ظهور بعض المشاهد التي تتعلق بأمور اخلاقية وذلك من أجل أن تظهر القصة على مستوى يليق بالمصداقية من قبل المشاهدين .

لو تناولنا مرة أخرى واحدا من الأمثلة الأولى التي ضربناها سنجد أشياء توضحها، ففي مسرحية " أليس كذلك !" كان مدرب الرقص مالدوم يعنف التلاميذ بسبب عدم التزامهم وكذلك بسبب عدم النظام وهدد بوقف العمل . و تدخل المعلمون الذين يتابعون الموقف لصالح تلاميذهم وضد مالدوم والذي اتهم من جانبهم بأنه كثير المطالب ويصعب إرضاؤه .

والسؤال هنا كيف يتسنى لممثلين غير محترفين أن يتم دفعهم واستغلالهم بشكل خبيث للمصلحة العليا المتعلقة بقيم مالدوم ؟

في العمل المسرحي الذي عرض ببرمنجهام بعنوان " التغيرات " والذي يتناول تعليم الجنس ، كانت الصعوبة الأساسية هي إيجاد توازن بين الشخصيات المسرحية التي تتمتع بمصداقية وبين القيم المقبولة اجتماعيا . في هذا العرض " التغيرات " كان على الممثلين أن يقدموا اتجاهات نحو الجنس يصدقها جمهور المراهقين لكنها بالتأكيد تتناقض مع قواعد قسم التعليم والمهارات بخصوص الإرشادات المتعلقة بتعليم الجنس والعلاقات . وكما شرحت وينستون هذه المعضلة " يعتبر المسرح المعتدل والمعقول والآمن وصفة للمسرح الكئيب الذي يتنبأ المشاهدون بأحداثه ويتوقعونها قبل حدوثها ". مثل هذه المسارح ترتبط أكثر بالمؤسسة المدرسية ، فالصفات المميزة للمسرح المعاصر الناجح بشكل كبير غير متوقعة ، وتتسم بالمخاطرة أو حتى فاسدة " (وينستون 2005 : 313) . إن التقنيات التشاركية و مسرح المنتدى تشق طريقا لحل المعضلة المعقدة .

ثمة أمر مسرحي آخر يتعلق بممارسات المسرح التطبيقي وتؤثر بشكل مباشر فيه ألا وهو موضوع المشاهدين ، فلو افترضنا جدلا أن المسرح يعتمد بشكل ثابت على إبرام عقد مستند على إلغاء الإنكار أو عدم التصديق من جانب المشاهدين يتضح أن بعض أشكال المسرح التطبيقي والتي تم تناولها مسبقا تبدو وكأنها تشكك في هذا العقد في مسرح الكمين أو المسرح المفاجئ للمجموعة الجنوب أفريقية والتي تحارب مرض نقص المناعة (الإيدز) (والتي تم تقديمها في بداية هذا الفصل) فالاعدادات المسرحية للأداء التمثيلي بأكمله تتوقف على عدم وضوح الفرق بين الواقع والخيال ، و ليس هناك عقد مبرم مسبقا كما أن المارة المشاهدين يمكن أن يرفضوا بشكل مفهوم العرض بأكمله على أساس شعورهم بالخداع ، إذ إن العديد من أشكال المسرح التطبيقي في عرف المسرح النفسي تفترض وجود طبقة رفيعة من الخيال الروائي من جانب الشخصية الرئيسية والذي من المفترض أن يؤدي أو تؤدي قصته أو قصتها ومعضلتها الاجتماعية .

يتكامل المسرح التطبيقي أكثر مع المواقف المؤسساتية ومطلوب بشكل محدد من قبل صانعي السياسات (انظر نيكولسون 2005 : 3) ولذلك يزداد الضغط على مراقبة الممارسات من خلال طرق البحث الشفافة ، و لهذا السبب ، فإن قدرا كبيرا من الكتابات الحديثة عن المسرح التطبيقي تركز على مسألة الطرق المنهجية المناسبة للبحث ، هذه الأسئلة تتضمن تعريف أو تعيين الباحثين بمعنى هل يجب أن يراقب المهنيون أنشطتهم الخاصة بهم (و هذا موقف نجده في المراحل الأولى لمسرح التطوير والمسرح التعليمي) ، أو هل يجب تنظيم التقييم الخارجي ؟ ، أما نقطة النقاش الثانية تتبلور حول الاتجاهات المنهجية بمعنى هل يتسنى للفرد أن يستخدم تقنيات تحليلية متطورة لأجل مسرح تقليدي والذي تم عرضه في الفصل الثامن ، أو يستوجب على الفرد أن يستعير من العلوم الاجتماعية طرقا منهجية تجريبية تضمن معلومات يمكن قياسها ؟

على الرغم من أن معظم المهنيين والذين تم ذكرهم في هذا الفصل قد كتبوا بشكل موسع عن خبراتهم ، إلا أن هذا لا يعد بحثا بالمفهوم التقني للبحث، و يمكن أن نجد تطبيقا مبكرا للممارسة المراقبة بحثيا في مسرح التطوير ، والذي بدأ في السبعينيات ثم ما لبث أن لاقى انتشارا عالميا في الثمانينيات ، و قد دون المهنيون الأوائل خاصة في الدول الأفريقية أنشطتهم كدراسات حالة تم نشرها كمقالات أكاديمية أو رسائل دكتوراه . ثمة إسهام رئيسي كبيرة بشأن مسرح التطوير هو كتاب زاكيس مدا " عندما يلاعب الناس أناسا آخرين: اتصال التطور من خلال المسرح (1993) وهي نسخة معدلة لرسالة الدكتوراه الخاصة به والتي قدمت لجامعة كيب تاون و و معتمدا على عمله الموسع والمتعلق بمسرح التطوير بالاشتراك مع المسرح المتنقل ماروثولي في ليسوتو ، درس مدا المشكلة المتعلقة باستخدام وسائل الإعلام التطوير ، و بالأخص التقنيات المسرحية ، و تعتبر نظرية التواصل القاعدة أو النموذج الأوسع لبحثه والتي من خلالها فحص القدرة الاتصالية لمسرح التطوير . و لقد وصف

طريقته المنهجية على أنها تقدية أكثر من كونها تجريبية ، بمعنى أنها لاتتعلق بفاعلية وقياس المفاهيم ، أو بالمعالجة الاحصائية للمعلومات (مدا 1993 : 3) , تم توجيه النقد مباشرة وبشكل أساسي لاستراتيجيات التواصل الرئيسية والمستخدمة من قبل أيدلوجية التطوير الخاصة بالعالم الأول والتي تعتمد على نموذج أحادي الاتجاه , و بهذه الطريقة ، فإن الممارسات الخاصة بالتطور التقليدي ونظرية التواصل كلاهما تعكس الأخرى . يتناول مدا الممارسات النظرية ، بسبب قدرتها على التفاعل الشخصي المتداخل ، فإمكانها أن تعطي بديلا فعالا ومؤثرا سياسيا . و يرد مدا على المناقشة الأكبر حيث إن مسرح التطوير أصبح يخضع للفحص أو التدقيق الأخلاقي بشكل متزايد فقط لأسباب أيدلوجية , و كما أن نموذج التطوير ذا الأفكار الرئيسية الكلية يخضع للفحص والتدقيق ، كذلك فإن ذراعه المسرحي يخضع لفحص مشابه , و لعل أفضل طريقة لمواجهة هذا النقد المبرر هي أن تستبدل النموذج الرئيسي دون التفاصيل بنموذج يعتمد على التفاصيل دون الرئيسيات , في حين أن المجموعات المسرحية تتجاوب بشكل أقرب للحاجات والتي يعبر عنها من قبل مجتمعات أو جموع خاصة .

يعتبر المسرح التطبيقي المعاصر في جنوب أفريقيا مثل الاتجاه المستخدم من قبل جماعة مسرح ثيميا التفاعلي من أجل محاربة مرض نقص المناعة (الإيدز) اتجاها واضحا وصريحا بشأن الطرق المنهجية للبحث والذي يستخدمها لفحص ومراقبة عمله , فهو يستخدم نموذج المتنقل من خلال الجانب النظري للتغير السلوكي والذي توسع وتطور في الصحة النفسية من قبل بورتشاسكا وديكلمينت من أجل تفسير السبب في اعتناق الناس أو عدم اعتناقهم أنماطا سلوكية صحية بدلا من الأنماط السلوكية غير الصحية ، مثل التدخين أو تعاطي المخدرات . وبدون تفصيل المراحل المختلفة المتضمنة في هذا النموذج فأنه من الضروري بمكان أن نؤكد أن هذا النوع من الاعتماد على منهاج العلوم الاجتماعية يعني أن مجموعات المسرح التطبيقي عرضة لضغوط التقييم والتفسير والمغايرة والمخالفة لأكثر الأنواع التقليدية للمسرح (انظر الموقع الإلكيتروني **ehiv.orgWWW.thenb** , آخر تاريخ تم فيه الدخول على هذا الموقع هو الأول من مارس 2008 .

بسبب الضغوط الخارجية الواقعة على الأشكال المتداخلة للمسرح التطبيقي ، هنـاك فاصل دقيق ين التقييم الذي يتم لأجل المؤسسات الربحية ، والبحث الأكاديمي المعد للـنشر والذي لا يفحص فقط العمل أو الأداء بل يفحص منهجيات التقويم أيضا وعلى الرغم من أن الباحثين في مجال المسرح التطبيقي يميلون غالبا إلى ضم وتوحيد الممارسـة مـع العلـم ، إلا أن هناك اتجاها جديدا لعمل بحث يستند على أسس تقـوم عـلى المشـاهدة والملاحظـة وكـذلك التقييم ، و يمكن أن نجد مثالا تمت مناقشته بشكل كـلي ومتكامـل في آلـين وآخـرون (1999) حيث شاهد المؤلفون في هذه الحالة عملا للمسرح التعليمي وأخبروا الممولين بطرق البحـث الخاصة بهم ، والتي أسموها " جمع المعلومات "و كانـت تضـم الملاحظـة والمقـابلات اللـذين كانا موجهان بشكل مباشر للمثلين والأطفال وبدرجـة أقـل للمعلمـين . كـلا الطـريقتين يمكـن تقسيمهما بدورهما إلى مرحلة العملية ومرحلـة مـا بعـد العمليـة . امـا الأنـواع الأخـرى مـن البيانات فكانت تضـم ، فيـدبو ، اسـتبيان لاسـتطلاع رأي المعلمـين ووثـائق ذات صـلة مثـل اللقاءات والمقالات صحفية (آلين وآخرون) (1999 : 24) ، يذكر أن هذا النـوع مـن البحـث يمكن أن يطلق عليه عرقي بمعنـى أنـه ينطـوي عـلى الملاحظـة ووصـف للعمـل الإنسـاني في موضعه الأصلي أو الطبيعي لدرجة كبيرة أكثر من اعتماده على بيانات عددية يمكـن قياسـها . في نفس الوقت طُلب من الباحثين أن يقدموا تقيـيما للمـردود ومـا إذا كـانوا قـدلقوا قيمـة مقابل المال، هذا الطلب النفعي / المـادي يعنـي أن البحـث مـن هـذا النـوع لـه مـردود في اتجاهين :

أول الاتجاهين ، أن تصور حقيقة موقف أو عملية اجتماعية من خلال تسجيلات دقيقـة وأن تكـون شيئا ذا معنى من هـذه التسـجيلات وذلـك مـن خـلال مجموعـات مـن البروتوكـولات أو القواعـد التنظيمية . الناتج هو نظرية تؤدي إلى إمكانية المقارنة وأشكال أخرى للتفسير ، أمـا الاتجـاه الثـاني يتضمن تقييم المردود على الأفراد أو المؤسسات من خلال تـدخل مصـمم كي يعـزز التغيـر ... عـلى الباحــث أن يــتحكم ويســيطر عــلى كــل التــأثيرات الممكنــة للتغيــر كي يقــيس التــأثير الخــاص للتدخل موضع البحث (ألـين وأخـرون 1999 : 34) ، و لكـل جوانـب القـوة مـن حيـث الملاحظـة الموضوعية والمفصلة، فإن هذا البحث العرقي ربما لا يعطـي في النهايـة نـوع المعلومـات أو المعرفـة

القابلة للقياس والتي تتطلبها أيديولوجية التفسير (قابلية التفسير أو التعليل) بشكل متزايد (الين وآخرون 1999 : 34) فدراسة الأعراق والثقافات يمكن أن توصف وتفسر ولكن لا يمكن التنبؤ بها .

هذه الأمثلة تعني أنه ، عند الحديث عن القواعد البحثية ، يتجه المسرح التطبيقي بشكل كبير نحو مجال العلوم الاجتماعية بسبب مجالاتها الرئيسية التي تتعلق بالأنشطة في التعليم ، كما أن المؤسسات العلاجية تتوقع مثل هذه المنهجيات على الرغم من أن التقنيات المسرحية والمصطلحات النظرية المستخدمة تضع المسرح التطبيقي داخل نطاق الدراسات المسرحية ، إلا أن مناهجها البحثية تتطلب درجة عالية من التدريب المتخصص والمنظم داخليا .

نظرة عامة

لقد أسس المسرح التطبيقي عددا من مجالات الأنشطة المحددة بشكل جيد و قد لاقت هذه الأنشطة استحسانا غير محدود كما يظهر ذلك بتطبيقها في مختلف الأماكن المؤسسية مثل المدارس والسجون والمتاحف وحتى في المؤسسات الاتحادية ، حيث تم تطبيق تقنيات بوال وبشكل ساخر ، و يبدو أن تقنيات المسرح تعمل من خلال نطاق واسع من الأنشطة الاجتماعية بمعني زيادة الوعي ، و تطوير المهارات الشخصية وزيادة الإحساس بالأمور أو المسائل العرقية المتعلقة بالسلطة والقمع والتمييز ، فالمسرح يسمح للإنسان أن يرى ، ويتفاعل ، مع وجهة نظر الآخر ، ولذا يدرك ويفهم ثانية من خلال مركب خليط من التفكير المعرفي الإدراكي والاندماج العاطفي.

الفصل الثاني عشر
المسرح ووسائل الإعلام

لأنـه مـن أقـدم الوسـائل الإعلاميـة ، فقـد مـر المسرح بعـدة تحـولات تاريخيـة في تكنولوجيا الإعلام . سواء كان ذلك ظهور الصحافة المكتوبة أو التحديات التي فرضـت بظهـور السينما ، أوالمذياع أو التلفاز ، و قد قابل المسرح هذه الإبداعات بانفتاح وتجاوب دون رفض وغالبا ما كانت الوسيلة الإعلامية عند ظهورهـا تأخـذ المسرح كنمـوذج متبـع (بشـأن المتعـة والتسلية المقدمة خاصة النوع الروائي (القصص الدرامية) قبل تطور الأشـكال والقواعـد ، و لقد أخذ المسرح بعض العنـاصر المتكاملـة للوسـائل الإعلاميـة الجديـدة وأدخلهـا إلى أشـكاله النظامية والفنية .

على الرغم من أن المسرح قد تعرّض للمنافسة من قبل الوسـائل الإعلاميـة الأخـرى ، منذ بداية القرن العشرين ، كما أنه فقد مكانته السائدة السابقة كمسئول عن تقديم التسلية الروائية ، فإن العلم المخـتص بدراسـات المسرح كـان ، حتـى وقـت قريـب ، يـتردد في دراسـة العلاقات بين المسرح والوسائل الإعلامية الأخرى . هناك أسـباب تاريخيـة وسياسـية وراء هـذا التردد تاريخيا ، ويمكننا أن نتتبـع التوسـع التـدريجي المسـتقر لهـذا الموضـوع في السـتينيات والسبعينيات من القرن الماضي ، فأثنـاء هـذه الفـترة ، ظهـرت تركيبـة معادلـة شـهيرة لإيـراك بينتلي والتي تعد واحدة من التعبيرات المسرحية الموثقة والتي تعرف وتفسر معنـى المسرح : " س "يجسد "ص" بينما " ع " يشاهدهما (انظر المقدمة) ، فمثل هذه الجهود التـي بـذلت لأجل " الإقلال " من قدر المسرح سارت جنبا إلى جنب مع اتجاه يعمل على جعل الإعلام في وضع بمنأى عن المسرح .

كانت هناك داخل المعاهد التعليمية نفسـها ردود أفعـال تجـاه بـزوغ وسـائل الإعـلام التقنية، إحداها كانت حركة الفصل (أقسام الدراسات المسرحيـة كانـت تعنـي بـالمسرح ولاشيء آخر) . وبعض الأقسام الأخرى أدمجت الوسائل الإعلامية الجديدة كملحقات مستقلة ولكن نادرا ما كان بروح التكامل الأصيل، و بدلا من جعل الصلة مع وسائل الإعلام موضوعا للدراسة ، تمّـت دراسة كل وسيلة بمعزل عن الأخرى ، و يشار إلى أن أسباب هذا الاتجاه معقدة ، و سوف يتم التطرق إلى بعض منها في هذا الفصـل وعمومـا ، يمكننـا القـول إن التفاعـل بـين المسرح ووسـائل الإعلام الأخرى بدأ للتو على المستوى الأكاديمي ، ويبقى الكثـير منـه موضـع دراسـات مسـتقبلية للتجارب الحديثة المتصلة بالوسائل الإعلامية المتعـددة والعـدد الكبـير للأعـمال التقليديـة والتـي

تضم وسائل أخرى ، بمعنى أن الدراسات المسرحية يجب أن تعيد دراسة المواقف السابقة وتعيد تعريف الحقائق النظرية البديهية لأجل توحيد الوسائل الإعلامية .

المسرح كوسيلة إعلامية

ثمة معضلة جوهرية تواجه الباحثين والذين يدرسون العلاقة المتداخلة بين المسرح والوسائل الإعلامية الأخرى وهي أن مصطلح " الوسيلة " معروف عنه أنه يصعب تعريفه اعتمادا على مجال التطبيق , والسؤال المطروح هو أي عدد من التعريفات يمكن استخدامه .

لا تقتصر هذه المشكلة على دراسات المسرح ، فهي بنفس درجة الصعوبة في المجالات المختلفة للدراسات الإعلامية نفسها , و هنا أنا استخدم صيغة الجمع عن عمد لأن الدراسات الإعلامية نفسها متفاوتة بشكل كبير ويمكن أن تتراوح ما بين البحث التجريبي الكامل إلى التحليل الثقافي المستند على التفسير واستنادا إلى التوجه الأكاديمي ، فإن مفهوم " الوسيلة " يؤكد على التكنولوجيا أو الوظيفة أو المحتوى , لهذا السبب ، ليس من الممكن بشكل كامل أن نتناول نظرية الإعلام بأية طريقة يمكن قبولها بشكل عام عبر الحدود النظامية . وبالنظر إلى الاتجاهات المختلفة العديدة نحو الإعلام أو مفهوم " الوسيلة " المتداولة حاليا ، يمكننا فقط أن نعزل بعض الفروق أو الاختلافات الجوهرية , فمفهوم " الوسيلة " أو التوسط بين شيئين يمكن فهمه في سياق دراسات المسرح مثل :

1ـ تخزين ونقل واستقبال المعلومات .

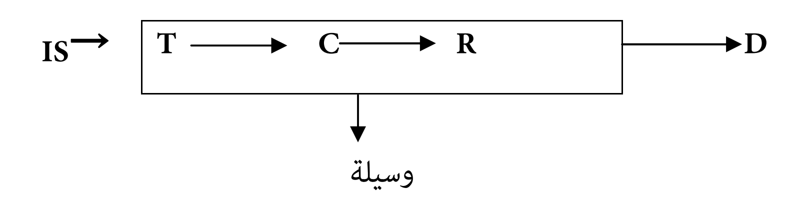
2ـ العلاقات بين التكنولوجيا والإنسان أو الاستقبال الإنساني .

3ـ استكشاف العلاقة بين الإفعام بالحيوية والتوهج بين الإعلام .

تشكل المسائل التي تتعلق بتخزين ونقل واستقبال المعرفة اهتماما تقليديا لدى مؤرخي الإعلام وتشمل كل تاريخ البشرية منذ بداية الكتابة وحتى علوم الكمبيوتر المعاصرة ,و يذكر أنه كانت هناك محاولات كثيرة لتنظيم رحلة المعرفة

عبر وسيلة أشهر ، و ثمة نموذج للتواصل ترجع جذوره إلى كلاود شانون ووارين ويفير (رائدي علم الاتصال والضبط) واللذين صمما نموذجا تخطيطيا للطريقة التي تنتقل من خلالها المعلومات من المصدر إلى المستقبل (انظر شكل 6) .

كان جل اهتمام شانون وويفر بالأساس هو المشكلات الفنية المتعلقة بنقل المعلومات إلى أماكن بعيدة و كذلك التداخلات والأعطال التي قد تحدث عند نقطة الجريان . نفترض أن **IS** وكذلك **D** يشيران إلى أفراد ، في حين أن الأمثلة أو الرموز **R,C,T** لديهم طبيعة فنية ولذا يمكن تعريفهم ـ على نحو واسع كوسيلة سواء كانت هاتفا أو مذياعا أو حاسوبا و ما بين **R, T** رسالة تترجم إلى إشارات ثم تحول ثانية إلى رسالة .



(شكل 6) نموذج الاتصال (طبقا لشانون وويفير) .

IS : يشير إلى المصدر المعرفي .

T : الناقل .

C : القناة .

R : المستقبل .

D : المسافة .

على غرار هذا البحث الرياضي الأولى ، فإن علم اللغة وعلم دراسة الرموز والعلامات قاموا بتصميم نماذج توضيحية لحساب التأثيرات التي لا حصر لها والتي يمكن أن تشكل نوعا من الاتصال اللغوي (انظر شكل 5) لأن الوسيلة تُرى هنا بشكل أساسي على أنها ناقلة أو مسئولة عن توصيل الرسالة أي المعلومات ، وكوسيلة لتيسير عمليات الاتصال بين البشر (عادة على مسافة ما بينهم) ، هذا المفهوم لم يشد انتباه الباحثين في مجال دراسات المسرح ، فالتوجه التكنولوجي لهذا النموذج يعني أيضا أنه

لقى اهتماما محدودا لموضوع دراستنا . وكما رأينا ، فإن الاتصال المسرحي هو أكثر بكثير من مجرد تبادل رسائل لغوية . لذا أين يتسنى لنا معرفة معنى الوسيلة في المسرح ؟

الإجابة تكمن في إعادة صياغة السؤال أو المنظور .

أولا : لا تقع الخاصية الوسائطية الإعلامية للمسرح في مجموع الخصائص الضرورية (تكنولوجية أو شيء آخر) فحسب لكن بالأحرى في وصف كيفية سريان الاتصال بين الإنتاج والاستقبال ، هذا السريان يمكن أن ينظّم بالوسائل التكنولوجية ، لكن الأهم يجب أن يدرك كمجموعة من العلاقات الممكنة التي تنظم التفاعل بين المكان والممثل والمشاهد، لذا فإن الوسيلة المسرحية يجب أن تُرى من حيث كونها ذات صلة وليست مطلقة .

ثانيا : يدرس المنظور الإعلامي للمسرح كيفية انتظام هذه المجموعة من العلاقات معا تكنولوجيا أو بأية طريقة أخرى، خيث إنها لا تعني بشكل رئيسي بالمسائل الجمالية ، على الرغم من أن هذه القضايا تدخل في السياق .

ثالثا : أنها تتضمن منظورا يتعلق بدراسة الأنثروبولوجيا لأن وسائل الإعلام هي اختراعات بشرية.

و بالانتقال إلى العلاقات بين التكنولوجيا والإنسان ، أو المفهوم البشري ، إذا تتبعنا مبتكر الدراسات الإعلامية : مارشال مكليوهان وعرفنا الإعلام على أنه امتداد للإنسان (مكليوهان 1964) يمكننا أن نعيد صياغة العلاقة بين الوسيلة الإعلامية والإنسان على أنها علاقة متداخلة معقدة بين الإنسان والعالم . بالنسبة لمكليوهان ، تعرّف" الوسيلة " بأنها أية أداة من صنع الإنسان يستطيع من خلالها البشر أن يوسعوا من أحاسيسهم وقوتهم التي تؤثر على إدراكهم ووعيهم ، فأي امتداد أو اتساع للجلد أو اليد أو القدم يؤثر على المركب الاجتماعي والنفسي (مكليوهان 1964 : 4) ، لذا ، بالنسبة لمكليوهان ، فإن فردة الحذاء أو تسريحة الشعر تعتبر وسيلة مثلها مثل التلفاز .

يحوي كتابه الشهير " فهم الإعلام : امتدادات للإنسان " (1964) ، فصولا قصيرة تتراوح ما بين كلمة مكتوبة ومنطوقة حتى تصل إلى السينما والتلفاز (مع بعض الوسائل الباعثة على الدهشة مثل ساعات الحائط والدراجات) ، كما أن أشهر

جملة هي" الوسيلة هي الرسالة " والتي تعني بالضرورة أن نترك خلفنا الفرق التقليدي بين الشكل والمحتوى لأنه من منظور النظرية الإعلامية فإن الشكل المادي (التكنولوجي) للوسيلة هو محتواها ، و هو بالتأكيد ما يجب أن يدرس بمعنى تأثيرها على الحياة الإنسانية . هذا هو مفهوم " الوسيلة " والذي من الممكن بالطبع أن يطبق على المسرح (أشار مكليوهان عدة إشارات إلى المسرح بدءا من شكسبير إلى بيكت من أجل أن يوضح هذه النقاط) .

يمكن تطبيق أفكار مكليوهان على نطاق واسع وليس فقط عند تناول صلة وسائل الإعلام الحديثة بالفعل المسرحي (انظر صفحة 205) ، حتى الوسائل الأساسية مثل الإضاءة والملابس تعتبرمتممة للأداء المسرحي ، و منذ وقت بعيد حاول تلميذ مكليوهان وخليفته في جامعة تورونتو والذي يدعى ديريك دي كير تشهوف تطبيق نظرية مكليوهان على المسرح الإغريقي القديم زاعما أن المسرح الإغريقي لعب دورا جوهريا في تقديم ممارسات معرفية جديدة مثل الأبجدية الصوتية إلى جمهور مازال أغلبه أميا ، (دي كيرتشهوف 1982) وباستخدام تعريف مكليوهان للوسيلة يمكننا القول بأن المسرح ليس نوعا متفردا أو منفصلا بل هو جزء هام تاريخيا ومتمم لدراسة الإعلام (أن لم يكن للدراسات الإعلامية) .

أخيرا ، نحن نبحث في التوهج والحيوية ، و على الرغم من تأثير مكليوهان ، فإن معظم النقاش حول العلاقة بين المسرح والإعلام مازال يتوقف على تعريف الاختلافات أكثر من تعريف العلاقات المتداخلة . هذا النقاش بدأ بالضرورة مع ظهور السينما كوسيلة جديدة تتحدى بشدة المكانة المهيمنة والسائدة للمسرح كناقل للقصص التمثيلية ، كما أن الاتجاهات المختلفة لهذا النقاش سوف يتم تناولها بالتفصيل في الجزأين التاليين في الوقت الحاضر ، ومع بدايات القرن العشرين ، حيث بدأت المناظرات الأولى عرف فنانو المسرح والباحثون الطبيعة غير الإعلامية للمسرح من خلال الإشارة إلى الخاصية الحسية له ، وعلى الرغم من كونها تناولا قديما ، فإن خاصية التوهج والحيوية كانت جل اهتمام المناقشة المكثفة في دراسات المسرح والأداء المسرحي من جانب الفنانين والأكاديميين على السواء .

مع ظهور كتاب فيل اسلاندر المسمى " الحياة : الأداء في ثقافة إعلامية (1999) ظهر نوع جديد من التعضيد حيث يتناول الكاتب موضوعا ذا اختلافات تقليدية مثل التلفاز في مقابل المسرح المفعم بالحياة والأحكام القيمة المرتبطة بهما . ويتمنى فيل أن يتحدى هؤلاء الذين " يؤكدون على كمال مفهوم " مفعم بالحياة " بالمقارنة بالطبيعة الاختيارية لمفهوم الإعلام " أوسلاندر 1999 : 39) ، أولا يتناول أوسلاندر " التوهج والحيوية " ليس على أنه معطي ثابت لا يتغير بل على أنه فئة محتملة تاريخيا والذي لم يظهر كمفهوم منفصل حتى الثلاثينيات من القرن الماضي . ويمكنني أن أقول ، في الحقيقة ، وطبقا لاوسلاندر ، اليوم الموقف اختلف فالتلفاز يهيمن على الساحة بسبب التوهج والحيوية بإذاعته للأخبار والرياضة و أوضح اوسلاندر أن التلفاز تاريخيا اعتمد بشكل كبير على الأشكال المسرحية بسبب تصميماتها وبنيتها التي تعتمد على التسلية والامتاع وبالطبع كان التلفاز يتسم بالحيوية و على النقيض ، فإن الأداء التمثيلي (المثال الرئيسي الذي استخدمه أوسلاندر هو موسيقى الروك) يعتمد بشكل متزايد على التوسعات التكنولوجية : شاشات تلفزيونية ، مكبرات صوتية كبيرة بوضوح ، إذن ، المفهومان متداخلان ويعتمدان على بعضهما البعض بشكل تبادلي أكثر مما يظهر من أول نظرة .

تعتبر حجة أولاسلاندر موجهة ضد مدارس فكرية تحاول أن تعرف وسائل الإعلام من خلال صفاتها الأساسية المفترضة ومواصفاتها الجوهرية . يذكر أن مصطلح " المواصفات الإعلامية " يشير -طبقا لكلمات المتخصص في دراسة الجوانب النظرية للسينما نيول كارول- إلى شكل من أشكال الجوهرية الإعلامية " " إنه المذهب الذي يقول إن كل شكل من أشكال الفنون له وسيلته المختلفة ، وسيلة تميزه عن باقي الأشكال الفنية .. ... فجوهر الوسيلة الإعلامية هو أن تملى ما هو مناسب كي يكون ذا علاقة بالوسيلة الإعلامية . (كارول 1996 : 49) و النتيجة الطبيعية لمثل هذه النظرية يقرر صراحة أن تعريف الوسيلة الإعلامية يحدد أفكارا ذات قيمة فنية وكذلك الإبداع . أما في حالة الفيلم ، فالأفلام ذات الميزة الفنية هي تلك التي تستخدم بشكل ابداعي وواسع خصوصية الوسيلة الإعلامية ، وبالتطبيق على المسرح ، فإن نوعية وسائل الإعلام قد تتضمن تركيزا على الموقف المسرحي الأساسي والذي

يؤكد بالضرورة على المشاهدين المتواجدين أو أسلوب الأداء التمثيلي والذي لا يعتمد على التكنولوجيا الحديثة .

إن مفهوم نوعية وسائل الإعلام هي على أية حال ، ليست على الإطلاق اختراعا لنظرية الفيلم على الرغم من ارتباطها الوثيق بهذا الفرع من العلوم ، فهي ترجع إلى نظرية فنية " مألوفة " وقديمة تجد تشكيلها المتكامل في مقال لافرايم ليسنيج عام 1766 ، حيث أشار إلى فرق جوهري بين الفنون الزمانية والمكانية . وبانتقاده للتركيبة القيمة أو الصيغة الفنية والتي مكنت شكلا فنيا ما أن يكون نموذجا لشكل آخر ، قدم ليسنج مفهوما جديدا في النظرية الفنية والتي ميزت وعززت من نقاشات الفرق وتحديد مفاهيم التشابه الجزئي وكذا التبادل ، وقد استمرت نتائج هذا المفهوم حتى الوقت الحاضر وبالتأكيد قدمت واحدا من أساسيات نظرية الحداثة .

يذكر أن الناقد الفني المتخصص في الحداثة كيمينت جرينبرج والذي أعلن أن مسألة وسيلة الإعلام ما هي إلا فترة من فترات الفن مميزة ومحددة وهي بذلك تناقض المذهب الفني للنظرية الفنية المثالية والذي يعتبر الوجه المادي للفن أقل أهمية . وبالنسبة لجرينبيرج ، فإن البحث عن الصفاء الإعلامي كان هو الهدف الأسمى لكل شكل فني متعلق بالحداثة ، ففي مقاله بعنوان " البناء الجديد " كتب جرينبرج أن العمل الفني المتعلق بالحداثة يجب أن يحاول من حيث المبدأ أن يتجنب الاعتماد على أي نوع من الخبرة غير موجود في الطبيعة البنائية الجوهرية للوسيلة الإعلامية وهذا يعني ـ بجانب عدة أشياء أخرى - انكار الوهم والصراحة ، كما أن الفنون عليها تحقيق الواقعية والطهارة عن طريق العمل بشكل منفرد بمعني الأنفس المفضلة التي يتعذر اختزالها .

يرجع انتقاد جرينبيرج للفن إلى الثلاثينيات من القرن الماضي ، و في الوقت الذي نشرت فيه مجموعة المقالات الشهيرة " الفن والثقافة " في عام 1961 ترسخ المذهب الذي اعتنقه جرينبيرج ليصبح شيئا أقرب إلى المعتقد القويم النقدي الذي كان يتوازي مع نفس النقاشات في النظرية الفيلمية ما بين عام 1930 إلى 1970 ، و يذكر أن عددا من العلماء الذين يدرسون الجانب النظري للفن والفيلم مثل بيلا بالزس وسيجنريد كراكاير ، و رودولف ارنهيم ، و اندر بازن واروين بابوفسكي تبنوا

فكرة أن الطبيعة الفنية للفيلم - بالمقارنة بالمسرح بشكل أساسي ـ يمكن تعريفها بالطريقة التي تستخدم فيها خصائصها المادية الأساسية (رودولف اريهيم " الفيلم كفن (1932) (2006) ، إن الخاصية الإعلامية للفيلم تم تحديدها كي تكون استخدام الكاميرا والمونتاج .

لقد أصبح واضحا أن منتصف الستينيات إلى نهايتها شهد محاولات لإعادة تعريف المسرح بهذه الطريقة ، و لقد بدأ بيتر بروك كتابه المسمى " المكان الفارغ " بكلماته الشهيرة : بإمكاني أن آخذ أي مكان فارغ وأطلق عليه مسرحا خاليا حيث يمر إنسان عبر هذه المنطقة الخالية وشخص آخر يشاهده ، وهذا كل ما يجب توفيره من أجل العمل الخاص بالمسرح (بروك 1968 : 11) ، و تعتقد جيرزي جروتوسكي أن المسرح الفقيرنسبة لمجموعة قليلة مختارة من المتفرجين هو مسرح تم تجريده إلى أساسياته الأولى .

عن طريق الحذف التدريجي لما نجده زائدا ، اكتشفنا أن المسرح يمكن أن يتواجد دون مكياج أو ملابس أو إعدادات مسرحية ، ودون منطقة مستقلة مخصصة للأداء التمثيلي (خشبة المسرح) , و دون إضاءة ومؤثرات صوتية وخلافه إلا أنه لا يمكن أن يتواجد المسرح دون علاقة بين الممثل و المشاهد ودون مجتمع حيوي مباشر إدراكي حسي . (جرتوسكي 1969 : 15) ، يمكن اعتبار الإثنين محاولتين لتحديد المرادف المسرحي للخصوصية المسرحية، فكلا المخرجين في هذه المرحلة من عملهم على الأقل ، يعملان بمفهوم للمسرح يركز على أصوله الرئيسية ، كما أن كليهما صاغا مفاهيمهما بشكل مباشر على النقيض من الانتشار في كل مكان للإعلام التلفازي والسينمائي .

المسرح ووسائل الإعلام الأخرى

إن الحاجة إلى تناول المسرح وصلته بوسائل الإعلام الأخرى هو ، بالطبع إنجاز القرن العشرين ، القرن الذي شهد ظهور وسائل إعلام جديدة على فترات متتابعة : السينما ، المذياع ، التلفاز والحاسوب كل منهم يمكنه أن ينافس بطريقة أو بأخرى الوظيفة الرئيسية الحالية للمسرح التي تتعلق بتقديم القصص التمثيلية ، و تتعلق المعضلة الرئيسية بكيفية تناول وصياغة العلاقة بين المسرح ووسائل الإعلام الجديدة ، وأي مجالات للتساؤل يمكن أن تتناولها هذه المعضلات . ولأجل أهداف توجيهية مساعد على الاكتشاف ، يمكننا أن نقترح معايير الحالة القصصية ، والنوعية أو المواصفات الخاصة بوسائل الإعلام وحالة المؤدى كعوامل مرتبطة وذات صلة جوهرية بالمسرح ، ثم نقارن تطبيقها ووضعها في وسائل الإعلام الأكثر حداثة ، و يمكن للأخيرة أن تركز على معايير أخرى أقل أهمية بالنسبة للمسرح .

يذكر أن مضمون المسرح -وهو بشكل حصري روائي أو خيالي- يبدو واضحا تماما ، لكن المنظور الخاص بوسائل الإعلام يحتاج إلى أن يطرح هذا السؤال لأن وسائل الإعلام يمكن أن نميزها طبقا لوظيفة كل منها ، بمعنى هل هي بالأساس وسائل خاصة بالتواصل أم هي وسائل فنية . هذا التأكيد الكلي على الناحية الروائية أو الخيالية هو ، بالرغم من ذلك يبطل أمام المسرح المفعم بالحياة والحيوية . إن حقيقة أن المشاهدين والممثلين يشغلون نفس المكان والوقت -أي التواجد الجسدي لكليهما - ينظر إليه على أنه القوة المقابلة والموازنة للخاصية الخيالية أو الروائية . وكانت هناك محاولات لجعل المسرح وسيلة إعلامية اخبارية مثل حركة "الجريدة الفعالة" في العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي ، و " مشروعات المسرح لأجل التطوير" في الدول النامية (انظر الفصل 11) لكن هذه الأمور تبقى خارج الاتجاه العام لوسائل الإعلام

يجب أن يوازن المذياع والتلفاز ، كوسائل اتصال بين المحتوى الخيالي والإخباري ، ومن أجل فعل ذلك ، تم تطوير بعض القواعد من أجل توضيح الاختلاف

والتحولات بين الاثنين، و في بدايات السينما ، عندما كان يقدم عرض ما ربما يحوي سبعة أنواع مختلفة ما بين أخبار واسكتشات عن رحلات وفواصل كوميدية كان المقدم النشط يلطف من هذه الانتقالات .

كانت هناك أبحاث مهمة تتناول كيفية اعتماد السينما في بداياتها على القواعد والقوانين المسرحية ، و قد تم اختصار هذا الخليط من العروض المتنوعة وكذلك الخبرة التلفزيونية الحالية إلى فيلم اخباري أسبوعي ، ومسلسل ، وفيلم رئيسي وفي النهاية - حاليا - الإعلانات وبالأخص الإعلان عن حفلة مسرحية ، و مثل المسرح ، ركزت السينما محتواها بشكل متزايد على المحتوى الخيالي حتى الأفلام الوثائقية - مع بعض الاستثناءات القليلة - اختفت تماما من السينما وأصبحت تظهر مرة أخرى في التلفاز لا في المسرح

لقد تعرض التلفزيون ـ بالطبع ـ لهجوم نظرا لميله إلى مسرحة المعلومات، و يشار إلى أن الناقد المرموق والمجادل العنيف و الباحث في مجال الإعلام نيل بوستمان ، صاحب كتاب " تسلية انفسنا حتى الموت " والذي استند على مقارنة بين التلفزيون والمسرح الشهير حيث يقول: " عندما يتم إعادة تعريف الحياة الثقافية كحلقة مستمرة من التسلية والمتعة .... عندما ـ باختصار ـ يصبح الناس هم المشاهدين وشغلهم الشاغل هو الأداء الفورفيلي (الملهاة) ، هنا تصبح الدولة في خطر وتدهور الثقافة هو الشيء المحتمل بكل وضوح (بوستمان 1985 : 92) ، من الواضح أن المقارنة مع المسرح لم تكن لغرض المدح ، و من وجهة نظر بوستمان ، يتشارك التلفزيون مع المسرح (والسينما) نزعة مرئية والتي تسببت في غضب الناقدين مثل أفلاطون .

إن مجال المسرح ـ بمعناه الواسع ـ هو المهيمن حيث يتشارك ويتداخل بشكل كبير مع المذياع والسينما والتلفاز ، و على الرغم من أن كل وسيلة إعلامية لها قواعدها المسرحية ، فهي تتشارك في استخدام الممثلين والمخرجين ومفهوم التصميم أو الإعداد ، فالاختلافات (أو التشابهات) بين المذياع والتلفاز والمسرح قد جذبت اهتمام الباحثين، كما أن التعديلات من النسخ الأصلية لأجل الأداء الدرامي والشائع بين وسائل الإعلام لهو شيء ذو تاريخ طويل والجديد بحق هذه الأيام هو اتجاه نحو إعدادات

مسرحية للأفلام أو البرامج التلفزيونية ، مع نسخة موسيقية لفيلم الرسوم المتحركة " الأسد ملكا " الذي يعتبر أبرز مثال وأكثرها غرابة .

إن نجاح عمل جولي تايمور يدل على أن الطريق بين وسائل الإعلام متعدد الاتجاهات ويحتاج إلى المزيد من البحث والدراسة في المستقبل ، وأهم معضلة قد تكون افتقاد المسرح لدوره القيادي في المجال التمثيلي ، فالأشكال المسرحية أكثر وضوحا وشهرة حاليا في التلفاز أكثر من المسرح ، و هي مشكلة أشار إليها ريموند ويليامز في بدايات السبعينيات والتي أدت إلى تغير جوهري في وظيفة المسرح ، يذكر أن العديد من الناس يباشرون المسرح في أشكال مختلفة بشكل يومي أكثر مما مضى (ويليامز 1975) ، و بدلا من كونها شيئا كان يمارسه اليونانيون القدماء ربما مرة أو مرتين في العام في المناسبات الاحتفالية أصبحت الدراما حاليا شيئا مرتبطا بالإيقاع اليومي لحياتنا .

المسرح الافترضي

إن الانتشار المنقطع النظير للحاسوب كوسيلة إعلامية سائدة في التسعينيات وبالأخص الانتشار السريع للشبكة العنكبوتية العالمية (الانترنت) كوسيلة جديدة للتواصل أعادت تنشيط المناقشات القديمة بخصوص المسرح والوسائل الإعلامية الحديثة ولأنه من أحدث الوسائل الحديثة ، فإن الحاسوب ، مثل سابقيه ، تم تناوله بشكل مكثف في إطار المصطلحات المسرحية ، و من الناحية المسرحية وكذا من الناحية المتعلقة بالمفاهيم ، فإن الحاسوب يعتبر وسيلة لإعادة تعريف مفهوم المؤدى ومن الناحية الفعلية وسيلة لخلق أنواع جديدة من الأداء (المسرح على الشبكة العنكبوتية)

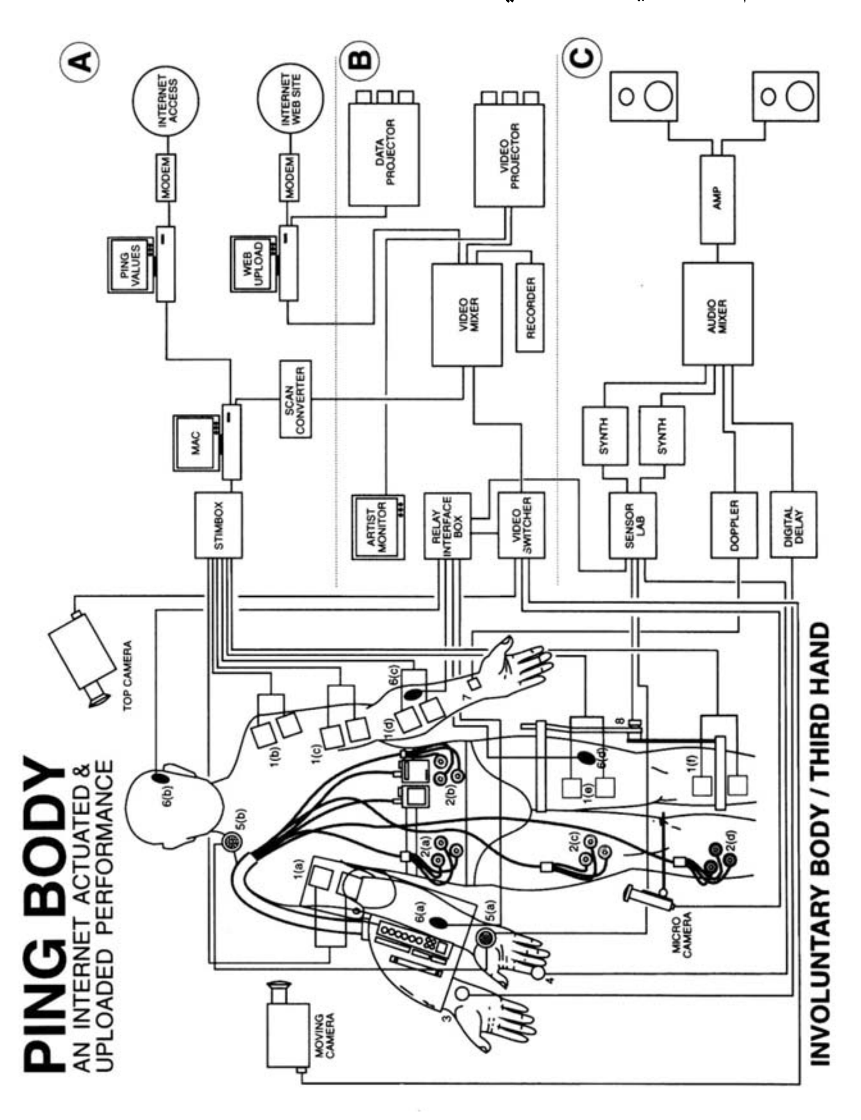
إن المناقشة الحالية للثقافة الرقمية وبالأخص الشبكة العالمية العنكبوتية مليئة بالمصطلحات المتعلقة بالمسرح ، فالواقعية ، و المحاكاة والنشاط التفاعلي كلها مفاهيم لها تاريخ طويل في نظرية المسرح ، و لوصف الامتزاج الحركي المتغير بصورة دائمة للنظم المتغيرة الخواص للرموز في الشبكة العنكبوتية وكذلك إمكانية محاكاة

هيئات مختلفة ، في غرف الدردشة ، على سبيل المثال ، يميل بعض الكتاب إلى الإشارة إلى التفاعلية والأداء المسرحي للوسيلة الحديثة ، فالأداء الافتراضي في الأبعاد المتعددة المستخدمة وكذلك البيئات التفاعلية الموجهة نحو الهدف والمتعددة الاستخدام ترجع إلى المناقشات الاجتماعية لأداء الدور الاجتماعي كنشاط مسرحي (تيركل 1995) . و ربما أشهر محاولة لمناقشة المسرح والعالم الرقمي كانت من جانب المبرمجة ومصممة برامج الحاسوب بريندا لوريل ، ففي كتابها بعنوان "أجهزة الحاسوب كمسرح" ، رسمت سيناريو محتملا للتكنولوجيا التفاعلية الرقمية التي تلعب دورا مهما في علوم الحاسوب ، و يمكن للمسرح أن يقدم نموذجا لتصميم المكان حيث إنه -في كلا الوسيلتين - يجب على الفرد أن يتعامل مع مفاهيم الشخصيات والتتابع الدرامي للأحداث والمكان والزمان : " إن تصميم الخبرة الحاسوبية البشرية .. .. يتعلق بخلق عالم خيالي له علاقة خاصة بالواقع ـ عوالم يمكن من خلالها أن نتوسع ونعزز و نزيد من قدرتنا على التفكير والإحساس والتصرف .. و المجال المسرحي يمكن أن يقدم لنا يد المساعدة في هذه المهمة . (لوريل 1993 : 32 ـ 33) .

إن مفهوم مكلوهانيسك عن توسع وامتداد الانسان عبر التكنولوجيا الرقمية تم مؤخرا اعتناقه وممارسته من قبل المؤدى المسرحي الاستراي ستيلارك ، والذي جرب واختبر أدوات ترقيعية منذ السبعينيات من القرن الماضي ، على سبيل المثال العرض المسمى "الجسم الأزيزي الرصاصي " لستيلارك 1996 ، الذي أوضح كيفية رؤية الجسم على أنه السطح البيئى للمعلومات الرقمية وبالطبع الاستجابة لها . (انظر شكل 7) حتى في أشهر أشكال المسرح التقليدية مثل الرقص ، فإن مخرجي الرقص أمثال ميرس كانينجهام وكذلك وليام مورسيث يؤدون عملهم باستخدام التكنولوجيا الرقمية من أجل توسعه مفردات الشكل الفني .

ثمة مصطلحات مثل الأداء ما وراء البشرى ، البشرى الآلي ، ما بعد الكائن الحي (كوزي 1999) تم استخدامها لشرح محتويات ومضامين العروض التي تناقش أفكارا جوهرية معينة لما يمكن أن يكون إنسانيا ، وعلى الرغم من الانتقادات التي وجهت للفكر الإنساني و التي يمكن أن نجدها في القرن التاسع عشر لدى بعض الفلاسفة أمثال فريدريك نيتشه ، فإن النتائج الكلية ظهرت فقط مع تطور واتساع التكنولوجيا

الرقمية ومن وجهة نظر المفهوم الأيدلوجي والفلسفي فإن المسرح والأداء التمثيلي قد أسهما في واحدة من أهم المناظر في وقتنا الحالي .



شكل رقم 7 رسم تخطيطي للعلاقة بين الانسان و الآلة في مسرحية "جسم بينج"

على الرغم من أن تجارب ستيلارك وكانينجهام مع التكنولوجيا الرقمية مازالت تحتفظ بعنصر مثير للاهتمام الدائم وموضع نقاش (عند نقطة ما في العملية

حيث يقدم العرض أمام مشاهدين) فإن محاولات حديثة لاستخدام الشبكة العنكبوتية العالمية كساحة عرض قد أعادت تعريف وصياغة مفهوم " الإفعام بالحيوية " عن طريق تقييد وحصر العروض بالكامل على واقع الشبكة العنكبوتية . ومنذ عرض العمل الشهير (على الأقل في نطاق الشبكة العنكبوتية) المسمى " هام نيت " في عام 1993 (و هو نص يعتمد بالأساس على المحاكاة التهكمية الساخرة لمسرحية هاملت) ، ظهر عدد متزايد من التجارب على هذا الوسيط كمجال للعرض المسرحي، ومع زيادة أنظمة الالتقاط عن بعد (التي بواسطتها يمكن دمج الصوت والصورة والنص) و كذلك زيادة في المسرح المعتمد على الشبكة العنكبوتية (سكروم 1999) هناك بالطبع تداخلات مع الفن المرتكز على الشبكة العنكبوتية والذي مع تنوعه الأدائي يصعب تمييزه عن المسرح المعتمد على الشبكة العنكبوتية أو الشبكات المتحدة معا (ويبيل ودروكري 2001) ما يربط هذه العروض معا هو اهتمام واحد محاولة استكشاف الترابط الداخلي بين الثقافة والتكنولوجيا ، بالطبع في انقسام ثنائي يصعب تحصيله بين المجالين .

تداخل الوسائل الإعلامية

على الرغم من أن العديد من المشاريع المسرحية التي ترتكز على الشبكة العنكبوتية قد تهتم بفحص خصائص شبكة التواصل الاجتماعي (الانترنت) وبالفحص الدقيق ، فإنه يبدو أن الشبكة العنكبوتية أخذت الكثير من وسائل الإعلام القديمة (مثل المسرح) ومن وسائل الإعلام الحديثة (مثل السينما) ، و قد أوضح الاندماج المتزايد بين وسائل الإعلام تحت مظلة التكنولوجيا الرقمية أن عقيدة خصوصية وسائل الإعلام والتي تم تناولها مسبقا أصبحت فكرة مهجورة وقديمة وتحتاج إلى أن تستبدل بمفهوم تكاملي موحد ، يطلق على هذا البديل حاليا تداخل الوسائل الإعلامية . أن النقاش النقدي الذي يحيط بهذا المفهوم ينبع من الفرضية القائلة بأن نوعية وسائل الإعلام كما تم تعريفها مسبقا هي في أحسن الأشكال ظاهرة

عارضة أو محتمل حدوثها تاريخيا وفي أسوأ الحالات هي بناء أيدلوجي نقدي صمم لسوء فهم وسوء تفسير الكثير من المسرح الشائق في العقدين الأخرين .

من وجهة نظر العلم ، يمكننا أن نجد قدرا كبيرا من البحث والنقاش داخل العلوم الإنسانية والتي تركز بشكل مباشر على مصطلح تداخل وسائل الإعلام ،حيث كان هذا في بداية الأمر داخل البلاد الناطقة بالألمانية والفرنسية لكن حاليا شمل العالم بأسره ، و لقد بدأ الجدال في الثمانينيات بدراسات تتعلق بالعلاقات المتداخلة بين النص والصور الكليات الدادية (مذهب يتميز بالتأكيد على حرية الشكل تخلصا من القيود التقليدية) والكليات السيريالية (مذهب فرنسي حديث في الفن والأدب يهدف إلى التعبير عن نشاطات العقل الباطن بصور يعوزها النظام أو الترابط) كما تبعه عدد كبير من الدراسات المتعلقة بأخذ أعمال أدبية وتحويلها إلى أفلام كنوع من تحويل وسائل الإعلام ، و لقد تبنت الدراسات المتعلقة بالأفلام هذا المصطلح ، جنبا إلى جنب مع عمل بيترجر يأويي والذي صاغ أكثر المصطلحات شهرة .

بدأت الدراسات المتعلقة بالمسرح لتوها في مناقشة هذا المصطلح بشكل جدي في اللغةالإنجليزية ، ثم بدأت الكلمة مؤخرا تصبح متداولة على الرغم من أن مصطلح " الإعلام المتداخل " كان موجودا منذ حركة الفن التمثيلي في الستينيات (هيجينز 1984) في عام 1998 ، تم تأسيس مجموعة في الاتحاد الفدرالي العالمي للبحث في مجال المسرح نتيجة لهذا المصطلح لأن تاريخ المصطلح وبدايته في النقد الفيلمي والأدبي ، ليس هناك حتى الآن تعريف مقبول وواضح بشكل عام بدلا من ذلك ، يتوجب علينا أن نميز بين ثلاث مجالات للتطبيق ، كلها تستخدم مصطلح "تداخل وسائل الإعلام" و بالتالي فإن هذا المصطلح يعني :

1ـ انتقال المحتوى الفني من وسيلة إلى أخرى .

2ـ شكل خاص من النصية المتداخلة .

3ـ محاولة إدراك القواعد والأسس الفنية في وسيلة ما و أنماط السماع والرؤية في وسيلة أخرى .

التعريف الأول - انتقال المحتوى بين وسائل الإعلام - يشير إلى المسائل القديمة المتعلقة بتحويل العمل الأدبي إلى عمل فني تمثيلي مثل "الحرب والسلام" : الكتاب

والفيلم ، و " هنري الخامس" - المسرحية والفيلم - والذي تناوله عدد من الدراسات . هذا المجال البحثي ، بالرغم من ذلك ، يميل إلى أن يستند إلى نموذج نوعي إعلامي يناقش كيف تتطلب وسائل الإعلام المختلفة - على أساس متطلباتها النوعية - تغيرات معينة عند تحويلها إلى رواية أو مسرحية .

التعريف الثاني -تداخل وسائل الإعلام -يُفهم على أنه توسع في مصطلح النصية المتداخلة للعلاقة بين الأعمال الخاصة ووسائل الإعلام ، و قد نشأ في مجال الأدب المقارن وتم تطبيقه بشكل أساسي على الفئة النوعية للنص والذي يضم صورا مثل توضيحيات بليك لكتابه ولنصوص أخرى .

المشكلة هي أن هذا التعريف عرضة لنفس التضخم المفهومي مثله مثل سابقيه حيث إن النظرية الأدبية ترى النصية المتداخلة على أنها شرط أساسي للمنتج (ليس هناك نصوص ليست متداخلة نصيا ، على الرغم من أن البعض قد يكون أكثر تداخلا من الآخر) ، نفس التعميم يمكن تطبيقه على تداخل وسائل الإعلام ، لو ضيقنا مصطلح النصية المتداخلة كي يعني استراتيجية محددة للإشارة الواضحة والصريحة لحجة معينة ، يصبح المصطلح مركزا على مستوى المضمون أكثر من البُعد الرسمي للمفهوم المحدد من قبل قواعد وسائل الإعلام.

يذكر أن هذا المفهوم الأخير - إدراك قواعد وسائل الإعلام في وسيلة اخرى - يحدد وسائل الإعلام المتداخلة بمعني أكثر ضيقا وأكثر إفادة ونفعا ، و لا يتوقف التبادل بين وسائل الإعلام فقط على مستوى المحتوى ولكن على مستوى أعمق من القواعد والمفاهيم والذي لوحظ بالفعل وتم التعليق عليه في العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي ، و قد اهتم كل من ولتر بنجمين وبيرتولت بهذه المسألة في عام 1931 كما نشر بريخت تقريرا على محاولة تحويل العمل الأدبي " أوبرا الثلاثة بنسات " إلى فيلم حيث علق بحكمة قائلا " يقرا مُشاهد الفيلم القصص بشكل مختلف لكن الذي يكتب القصص هو أيضا من مشاهدي الفيلم فإدخال التقنيات والمعالجات الفنية على العمل الأدبي عملية لا يمكن الرجوع فيها (بالم 2004)، يذكر أنه في هذا التناول المهم وجدنا بالفعل بعض العناصر الرئيسية لمفهوم تداخل وسائل

الإعلام والأهم ، أنه يوضح المسألة التي تؤثر على الإنتاج والاستقبال : مُشاهد الفيلم يقرأ القصص بشكل مختلف ، وكاتب هذه القصص هو أيضا عرضة لنفس التأثيرات .

عندما يصبح المسرح سينما : مكشاف روبرت ليبيج

ثمة مثال شديد الوضوح لاستخدام الأدوات الفيلمية دون استخدام فعلي لوسيلة الفيلم يمكن أن نجدها في إنجاز روبرت ليبيج لمكشاف عام 1989 ، هذه القصة البوليسية النفسية تتكون من مشاهد قصيرة تذكرنا بالسينما ، ليس فقط بسبب قصرها ، لكن بسبب انها تم تمثيلها بشكل صريح مثل المشاهد الفيلمية ، وفي مثال مدهش ولافت للنظر ، يخلق ليبيج منظورا للمشاهدين شائع في الفيلم والتلفاز فقط .
تقوم لوسي من على الأرض لتأخذ نفس الوضع في مواجهة الحائط ، وفي نفس الوقت ، يضع كل من الرجلين قدمه على الحائط ويديران جسديهما بشكل أفقي كي يظهرا وكأنهما في لقطة سينمائية كلاسيكية للجثمان ، فرانسوا وديفيد يتصافحان فوق جسدها .
(ليبييج وسراسارد 1997 : 29) .

المهم هنا ليس فقط المنظور المفاهيمي ، فنحن نشاهد في المسرح بنفس الطريقة التي نشاهد بها في السينما ـ لكن المهم أيضا حقيقة أن ليبيج يذكر ويناقض القواعد الإدراكية الحسية، حيث يذكر الإخراج المسرحي للنسخة المطبوعة أنهم " يظهرون وكأنهم في لقطة سينمائية كلاسيكية للجثمان ، و ما يهم هنا هو التعبير واللفظ القائل 'لقطة سينمائية كلاسيكية' فهو يمثل فيلما دون وجود فيلم وباستخدام أدوات مسرحية بسيطة ، كذلك فإن التأثير يتحقق مع نقلة بسيطة في أوضاع الجسد وتغيير ضوئي ـ نحن نظهر وكأننا ننظر من خلال كاميرا في النقاش الخاص بنوعية أو وصفية وسائل الإعلام أو وسائل الإعلام

المتداخلة ، حيث يجب أن يفسر هذا المشهد ليس على أنه نقاط واضحة لفوز المسرح ، لكن بالأحرى كعرض وبيان للاصطلاحية وتاريخ لكل الأشكال النوعية الإعلامية للتعبير .

إذا قمنا بتعريف" تداخل وسائل الإعلام" على أنها محاكاة للقواعد والأنماط لأحد الوسائل الإعلامية في وسيلة أخرى فيجب أن نسأل في الخطوة التالية بأية معايير يمكننا أن ندرك وندرس مثل هذه الاستراتيجيات ؟. في حالة المسرح ، على سبيل المثال ، يجب أن نسأل ما إذا كان استخدام الفيلم أو التصوير التلفزيوني أو حتى عرض الشرائح عاملا محددا للاتجاه الإعلامي المتداخل وبصورة أكثر تحديدا يمكننا أن نورد المسرح المتعدد الوسائل الإعلامية في هذا السياق ، و يشار إلى أن الحدود بالطبع تتسم بكونها مرنة ومائعة كما أن المسرح المتعدد الوسائل الإعلامية يمكن أن يتبع استراتيجية متداخلة إعلاميا ، و ترجع الأمثلة إلى العشرينيات من القرن الماضي مع استخدام ايروين بيسكاتور للفيلم وعرض الشرائح والتي تثبت ليس فقط استخدام الوسائل التقنية من أجل صياغة خلفية تاريخية ولكن أيضا من أجل المغايرة بين وظائفها المختلفة على المستوى الإدراكي الحسي وكذا الاصطلاحي العرفي، إن الأمثلة المعاصرة كثيرة للفنانين والمجموعات الفنية في نيويورك مثل مجموعة ووستر ، وجون جيسيورن ، و يشار إلى أن جمعية الباني من المنظور الأوربي على الأقل معروفة بأنها تناصر هذا الاتجاه، فالمخرج الكندي ـ الفرنسي روبيرت ليبياج بحث في أواخر الثمانينيات من القرن الماضي ـ في امكانية فاعلية المسرح المتداخل في أعمال مثل " الكشاف"، و الألواح التيكتونية" و " الروافد السبع لنهر أوتاه"

THE CAMBRIDGE INTRODUCTION

TO THEATRE STUDIES

هــــــذا الكتـــــــــاب

يستمد مصطلح " المسرح " جذوره من الكلمة الإغريقية " ثياترون " والتي تعني " مكان للمشاهدة " ، وهكذا فإن كلمة المسرح تعني أنه " مكان " " مخصص للمشاهدة " فالمباني المسرحية - على سبيل المثال - لها قيمة تاريخية حيث إن المسارح الإغريقية يعود تاريخها إلى ٢٠٠٠ عام مضت ، والمباني ذات القيمة المعمارية قد يكون لها قيمة جمالية وتبعا لموقعها فإنه يتوفر لها وظائف اجتماعية وثقافية تتراوح ما بين الدلالة على الطبقة السياسية والاقتصادية العالية والمظاهر الجلية على المقاومة المضادة للثقافة

ربما يعتبر المسرح كنشاط من أشد أشكال الاتصال تعقيدا ولكن بالتأكيد هو البعد الذي أدى إلى ظهور أعظم درجات التعليق النظري ، ولا يتطلب المسرح مبان متخصصة ولكن مباني ملائمة وحيث يتطلب إحداث المشاركة التأملية بين المتفرجين والمؤدين افتراض أن نشاط المؤدي هو في الأساس أداء لدور معين [التشخيص] أي الظهور بمظهر شخص آخر، كما أن نشاط المتفرج هو " الامتناع عن عدم التصديق عن طيب خاطر " والقبول بالمؤثرات التي تجعله يصدق .

وكما سنرى في معرض هذا الكتاب ، لا يمكن اختزال المسرح في هذا النشاط الأساسي على الرغم من أنه يعتبر حقيقيا بالنسبة لمعظم مظاهره التاريخية ، والمهم هنا هو وصف النشاط الجمالي الأساسي المتضمن في المسرح - وهو الدور النشط الذي يقوم به المتفرج في إحداث الخبرة المسرحية .

إن النقطة المهمة هنا هي أن المجال الذي بدأ في معظم الأقطار كنظام مخصص للبحث التاريخي ودراسة النصوص الدرامية يبدو أنه تخلي عن هذا التراث ، وأصبح مجال الدراسات المسرحية يركز اليوم بقوة على الأداء الحي في كل أشكاله الفنية والثقافية والأدبية .

والله ولي التوفيق ، ،

الناشر

عبد الحي أحمد فؤاد

دار الفجر للنشر و التوزيع

4 شارع هاشم الأشقر - النزهة الجديدة - القاهرة تليفون : 26246252 فاكس : 26246265

daralfajr@yahoo.com www.daralfajr.com



ISBN 978-977-358-297-5